هكذا تكلم جاك بيرك

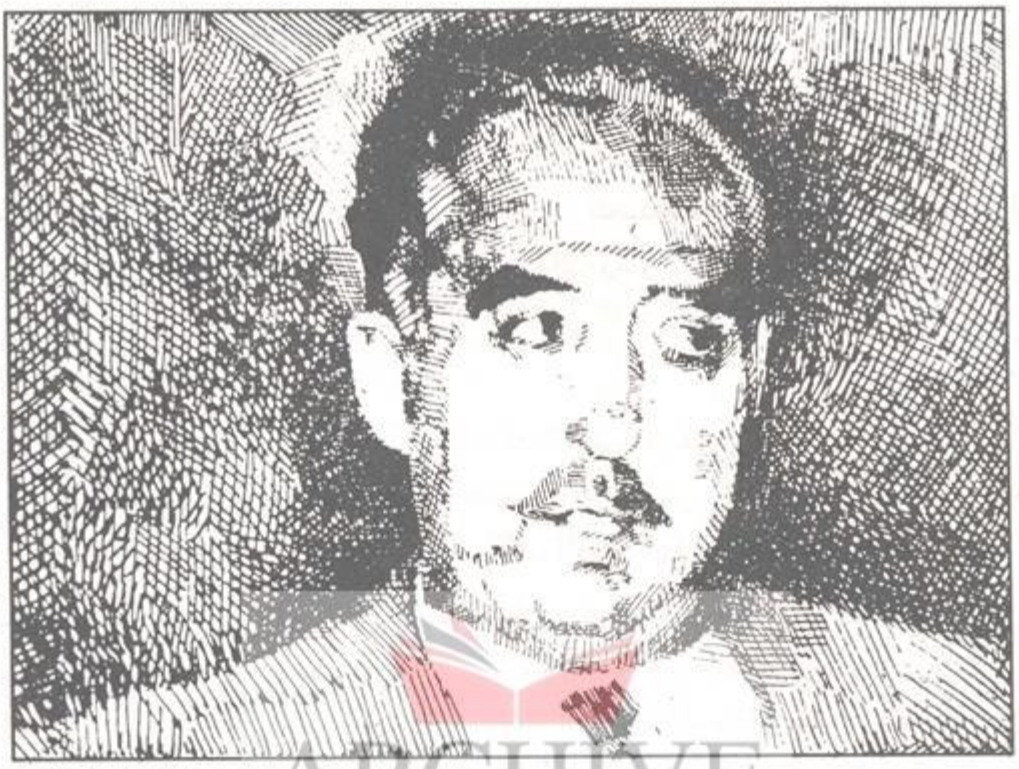
لم يكن المستشرق الفرنسى الراحل **جاك بيرك** مجرد مستشرق كبير يحظى باحترام بالغ وتقدير عال بين زملائه من المستشرقين الكبار، بل كان أيضا مفكرا اجتماعيا له تفكيره الحر وفلسفته الخاصة ومواقفه المستقلة التى أملاها عليه ضميره الإنسانى وحده، ولذا فقد احتفظت له الأوساط الثقافية فى العالمين العربى والإسلامى بمنزلة حميمة لم يكد يشاركه فيها غيره من المستشرقين المعاصرين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما الضجة المفتعلة التى حاول إثارتها بعض من لم يقدِّروا **بيرك** حق قدره، فقد كانت بسبب الترجمة الفرنسية التى أنجزها **بيرك** للقرآن الكريم بعد بضعة عشر عاما من الجهد المخلص المتواصل، وقد أوضح **أحمد عبد المعطى حجازى** فى مقالاته بالأهرام الشهر الماضى، ما وراء هذه الضجة المغرضة من جهل وادعاء، وكذلك فعل الدكتور **محمود العزب** فى تعقيبه المنشور فى هذا العدد من (إبداع).

ومع أن الحاجة إلى ترجمة القرآن قد نشأت منذ أيام الرسول الكريم، حين اقتضت الدعوة إلى الإسلام مخاطبة أقوام من ثقافات أخرى ولسان مختلف، فإن الأوصياء الجدد على الإسلام لم يعوا هذا الدرس، ولم يجدوا فيما تواتر عن موافقة الرسول الكريم على ترجمة سلمان الفارسى لسورة الفاتحة إلى الفارسية ما يجعلهم يطمئنون إلى شرعية الترجمة بل ضرورتها، مادام الإسلام دعوة عالمية موجهة للناس كافة على اختلاف ألسنتهم! وهذا هو المبدأ الذى جعل مفكرًا معتزليا كبيراً هو النظّام، يرى إعجاز القرآن خاصا بمعانيه دون ألفاظه؛ فالمعانى هى الجانب الوحيد المشترك بين سائر اللغات، وهى وحدها مدار الإبلاغ وموطن التحدى.

ولم يكن المسلمون فى عصر نهضتهم وامتداد سلطانهم فى حاجة إلى ترجمة كتابهم المقدس، فقد أصبحت العربية لغة عالمية يسعى إليها أبناء الشعوب الأخرى ورعايا الأمم التى دخل أغلبها فى الإسلام، ولم تعد مشكلة ترجمة القرآن إلى



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الظهور من جديد بمثل هذه الحساسية الدينية إلا بعد أن بدأ المسلمون يدخلون فى طور الانحطاط، فكل ترجمة تتم بعيدا عن رقابة المسلمين تعد مظنة للتحريف والإساءة إلى القرآن الكريم حتى لو لم تقم قرينة ولم ينهض دليل، سواء أكان المترجم هو «**بلاشير**» أو «**بيرك**» أو غيرهما من كبار المستشرقين المعاصرين. وليت هؤلاء الذين يسيئون الظن بالآخرين دون أن يبذلوا معشار ما بذلوه من جهد، قد نظروا إلى تاريخهم القريب حين تنبه شيوخ ومفكرون أجلاء إلى هذه المشكلة ليصلوا إلى حل أمثل لا يحرم أهل اللغات الأخرى من القرآن، ويدفع فى الوقت نفسه أية شبهة للتحريف، وهكذا طرحت فى العقود الأولى من هذا القرن أفكار متنوعة ساهم فيها كل من الشيخ **المراغى** والشيخ **رشيد رضا** والشيخ **شلتوت** والأستاذ **محمد فريد وجدى** وغيرهم، وقد كان من بين هذه الأفكار ما يدعو إلى الترجمة الحرفية للقرآن الكريم، وليس مجرد ترجمة التفاسير والمعانى.

وإذا كنا لم نقم حتى الآن بإنجاز ترجمات موثوق بها تجعل القرآن الكريم فى متناول القراء من مختلف اللغات الحية، فلمَ لاندع كل من يجيد العربية من أبناء هذه اللغات، ويتوسم فى نفسه القدرة على إنجاز هذه الترجمة، كى يخوض التجربة بنفسه، خاصة إذا ما كان فى علم **چاك بيرك** وفى نزاهته وحبه للعرب والمسلمين كما يشهد على ذلك تاريخه ومواقفه وآراؤه المبثوثة فى كتبه؟!

لم يسبق لبيرك أن هاجم الإسلام والمسلمين أو تحيز عليهم حتى نتهمه بتحريف القرآن وتشويهه عن عمد فى ترجمته، والذين يدّعون ذلك على بيرك هم من الذين لم يقرأوه ولم يتابعوا آراءه فى أعماله المختلفة؛ فلم يعرفوا أنه واحد من كبار نقاد الحضارة الغربية التى ينتمى إليها.

لم يقف بيرك فى وجه الإسلام، ولكنه وقف فى وجه الحضارة الصناعية الحديثة التى اتخذت من التكنولوجيا معيارا للتقدم، فكانت النتيجة مزيدا من التخلف فى القيم الدينية والجمالية والترفيهية، وأصبح الإنسان الغربى فى محنة حقيقية وهو مرغم على أن يعيش ما صنعه بنفسه من (اسكولائية الآلة) فى إشارة ذكية من بيرك إلى الفلسفة المدرسية العقيمة التى سادت فى العصور الوسطى الغربية .

وخير ما يعبر عن رأى بيرك فى هذا المقام، هو عبارته الدالة التى قال فيها «إن الإنسان الغربى قد أبدع التكنولوجيا على مثاله، فبادرت التكنولوجيا برد الجميل»، والعبارة تعود فى الأصل إلى «فولتير»، ولكن بيرك استبدل التكنولوجيا بالله فى العبارة الأصلية، لكى يشير إلى سيادة الإنسانى الآلى (أو التقنى) التى آل إليها مصير البشر فى أوروبا.

ولا يريد بيرك للمسلمين أن يحاكوا الحضارة الصناعية الغربية محاكاة عمياء، فهو شديد الحرص على البعد الروحى للإنسان، ولايريد أن يضحى به لصالح أسطورة التقدم التى روجها الغرب، وأفاد منها الاستعمار، ولهذا فقد وقف بيرك بكل قواه فى مواجهة القوى الإمبريالية والفلسفات التى تبررها، كالفلسفة الوضعية وكافة الفلسفات الأخرى القائمة على دعوى أن العلم هو التجسيد الأمثل لسلطان العقل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولعل هذا أيضا، هو ما جعل بيرك يثنى بحماسة ظاهرة على قادة حركات التحرر فى العالم الثالث عامة، والعالم العربى الإسلامى خاصة، مثل الإمام محمد عبده، الذى دفع عجلة التطور حين قصر التمسك بالقواعد الثابتة على الحد الأدنى الميتافيزيقى، وكذلك ابن باديس وعلال الفاسى وغيرهما.

لم يكن بيرك ضد الإسلام كما زعم الزاعمون، ولكنه كان ضد الجمود أنىّ كان، لقد كان صاحب فلسفة إنسانية حية تدعو إلى الحرية فى مواجهة القهر، وإلى التعدد فى مواجهة النمط الواحد، وإلى المنهج النقدى المفتوح فى مواجهة كل الرؤى القطعية والمناهج المغلقة.

لكم كان «بيرك» صادقا مع نفسه، حين تمنى على العرب المعاصرين أن يبدعوا خصوصيتهم من داخل تراثهم دون أن يتنكروا لعصرهم، وكذلك دون أن يذوبوا فى الحضارة الغربية فتنطمس هويتهم؛ فهذا هو الطريق الوحيد الذى يستطيعون من خلاله أن يشاركوا فى بناء الحضارة الإنسانية من جديد، من حيث أن وحدة هذه الحضارة المنتظرة لن تنهض إلا على أساس من التنوع الذى يغنيها، والتعدد الذى يرسى دعائمها.

رحمك الله يا بيرك، وإن كنا نقول فى ذكراك:

لقد أسمعت لو ناديت حيًا!

جـــاك بيـــرك
والتاريخ المصرى الحديث

صلاح أبو نار

تقع مساهمة الأستاذ **جاك بيرك** فى دراسة التاريخ المصرى الحديث، والتى يجسدها كتابه الضخم والشهير «مصر: إمبريالية وثورة»، فى إطار مساهمته الجذرية فى تطور كل من الاستشراق الأوروبى المعاصر والدراسات للمجتمعات العربية تاريخها وواقعها المعاصر. بل أمكن القول إن هذا الكتاب يمثل ذروة تلك المساهمة الأساسية.

مساهمة عامة

ما هى الأبعاد العامة لتلك المساهمة؟ نجد إجابة جزئية فى مقدمة المستشرق الإنجليزى الشهير **هاملتون جيب**، للترجمة الإنجليزية لكتاب **بيرك** «العرب من الأمس إلى الغد»، والصادرة تحت عنوان «العرب: تاريخهم ومستقبلهم». يذكر الأستاذ **جيب** أن دراسة **بيرك** «تمثل حداً فاصلاً فى إطار الدراسات الأوروبية المعاصرة للشرق الأوسط». لماذا؟ فى تفسيره لهذا التقييم يطرح **جيب** مزيجاً من الرؤية الجزئية لحقيقة مساهمة **بيرك**، وترديد بعض المفاهيم الاستشراقية التقليدية حول المجتمعات العربية. عن صواب يلاحظ الأستاذ **جيب** أن **بيرك** قد جاء معه إلى مجال الدراسات الاستشراقية، بزاد نظرى ومنهجى جديد مصدره خلفيته الفكرية كعالم اجتماع متمرس. ولكنه إذ ينتقل إلى تحديد النتائج التطبيقية لهذا الزاد النظرى الجديد، والتى يعتبرها بمثابة جزء من مساهمة **بيرك** النظرية، نراه يلجأ إلى ترديد المقولات الاستشراقية التقليدية الشائعة حول المنطقة، من نوع: الشرق الأوسط المركب الغامض، والأقنوم المقدس للغة العربية والإسلام المتوحدان فى «سحر الكلمة».

يجب أن نبحث عن مصدر آخر، يمنحنا أكثر من ربع إجابة كما هو حال **هاملتون جيب**، وسنجد الإجابة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السليمة أو على الأقل التى تقترب منها، لدى **إدوارد سعيد** فى كتابه الشهير «الاستشراق» ففى أعقاب مواجهة نقدية مطولة وعميقة مع تراث الاستشراق الغربى، وفى نهاية الفصل الثالث والأخير وعنوانه «الاستشراق الآن» نراه يطرح تقييمه الإيجابى لعمل **بيرك** ومعه **مكسيم رودينسون**. فماذا يقول؟

نشأ **جاك بيرك** فى إطار تقاليد المدرسة الاستشراقية، إلا أنه نجح فى التحرر من تحيزاتها المسبقة وأُطرها المنهجية. وماسر هذا النجاح؟ يمنحنا **إدوارد سعيد** سببين. أولهما حساسيته الفائقة تجاه مادته البحثية، وامتحانه الذاتى النقدى المستمر لمنهجه وممارسته النظرية، ثم العمل الدائم للاستجابة لطبيعة المادة البحثية ومتطلباتها وليس لمتطلبات تصور مذهبى ومنهجى مُسبق. وثانيهما وعيه الصائب أن دراسة المجتمع، أى مجتمع فى الشرق أو الغرب، لايمكن إنجازها على الوجه الأكمل إلا من خلال الانطلاق من المجال الواسع والمتداخل للدراسات الإنسانية كلها.

مقدمات نظرية

صدر كتاب بيرك «مصر: إمبريالية وثورة» فى طبعته الفرنسية عام ١٩٦٧، عن منشورات جاليمار بباريس فى ٧٤٦ صفحة. وفى عام ١٩٧٢ صدرت ترجمة إنجليزية عن منشوات فابر آند فابر، أنجزتها جين ستيوارت وقدم لها الأستاذ ألبير جورانى فى مقدمة احتفائية ومفيدة. هذه الترجمة هى التى نعتمد عليها هنا.

ولم يكن «مصر: إمبريالية وثورة» بدايات تناول الأستاذ بيرك لمصر مجتمعها وتاريخها الحديث، فقبل ذلك كانت هناك خطوات تمهيدية هامة. نجد خطوة أولى ومباشرة فى كتابه «التاريخ الاجتماعى لقرية مصرية فى القرن العشرين»، الصادر فى باريس عام ١٩٥٣ عن منشورات موتون. فى هذا الكتاب تناول المؤلف التاريخ والتكوين الاجتماعى والثقافى لقرية سرس الليان بمحافظة المنوفية، والتى أقام بها لسنوات بدأت عام ١٩٥٣ فى إطار عمله بمقر «المركز الدولى لتنمية المجتمع». ولم يقدر لتلك الدراسة، التى جمع فيها المؤلف بين التحليل الميدانى والتحليل التاريخى والسسيولوجى، أن تترجم إلى العربية بالكامل. وفقط تُرجم جزء منها أو ربما صياغة مختصرة لها، فى أحد أعداد مجلة «مطالعات فى العلوم الاجتماعية»، التى كان يصدرها مركز اليونسكو للتعاون العلمى فى الشرق الأوسط.

وكانت هناك خطوة ثانية غير مباشرة، تمثلت فى ثلاثة من أهم كتبه: «العرب من الأمس إلى الغد» ١٩٦٠، و«المغرب بين حربين» ١٩٦٢، و«تحديد العالم» ١٩٦٤. ففى هذه الدراسات الثلاث ، مزيج من الاقتراب الجزئى والمباشر من تحليل التاريخ المصرى الحديث وهو مانجده بالتحديد فى كتابه «العرب من الأمس إلى الغد»، وبلورة لنظام المفاهيم التحليلية الخاصة كما يظهر فى دراسة «المغرب بين حربين»، والصياغة التاريخية والنظرية العامة لجدلية العلاقة بين المُسْتَعْمِر والمُسْتَعْمَر كما نجدها فى كتابه «تحرير العالم»

والواقع إننا لو اكتفينا بمحض مقارنة عناوين الفصول والعناوين الداخلية للفصول فى «مصر: أمبريالية وثورة»، بدأت العناوين فى «التاريخ الاجتماعى لقرية مصرية» و«المغرب بين حربين»، من السهل أن ندرك كيف شكلت تلك الدراسات بدايات اقتراب بيرك من دراسة المجتمع المصرى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عناصر المنهج

يتكون كتاب «مصر: امبريالية وثورة» من خمسة أجزاء تحتوى جميعها على ٣٢ فصلا، تتناول تطور مصر التاريخى من أواسط القرن التاسع عشر حتى حرق القاهرة وثورة يوليو ١٩٥٢.

ومايهمنا هنا ليس مضمون التحليل التاريخى، فمثل هذا العمل بالنسبة لكتاب في ضخامة وثراء وتنوع كتاب بيرك، فى حاجة إلى دراسة مطولة حتى يصبح مفيداً للقارئ؛ ومن هنا سنركز على تناول عناصر المنهج، ففيها تتجسد مساهمة بيرك فى دراسة التاريخ المصرى، ومن خلالها يمكننا الإمساك بأساسيات حركة التحليل التاريخى العينى عبر صفحات كتابه الكبير.

لم يطرح بيرك فى مقدمة كتابه صياغة نظامية لعناصر منهجه، فقط بعض العناصر والملاحظات فى إطار حديثه عن مصادره التاريخية حدودها ومدى كفايتها. ومن هنا فالتحليل التالى يقوم على نوع من التركيب، بين نتائج قراءة ضمنية لمادة الكتاب وملاحظات بيرك المباشرة وماجاء فى مقدمة **البير حورانى** فى مقدمة الطبعة الانجليزية.

يستهدف بيرك فى تحليله التاريخى الإمساك المنهجى بالكل الاجتماعى، الكل الاجتماعى فى مستويات وأنماط وأوجه وجوده المختلفة والمتناقضة، ومن أول تياراته العامة حتى أدق وأخص تفاصيل الخبرة التاريخية. وكان لهذا الهدف نتيجتين: أولاهما ضرورة اتساع وتنوع المصادر التاريخية للدراسة، فاحتوت على المادة الوثائقية بمختلف صورها والمادة الصحفية علاوة على المواد الفنية والادبية والشفهية والخبرات الحياتية المباشرة للباحث.

وثانيتهما التشديد على ضرورة المنهج السسيولوچي، باعتباره قادراً على تزويد المؤرخ بالمفاهيم العامة التى تمكنه من إدراك كلية العلاقات الاجتماعية من جهة، وتعويضه عن طريق الافتراض المنهجى المنضبط عن النقص الممكن تواجده فى مجال الرصد التوثيقى للحقائق التاريخية الخاصة من جهة أخرى.

كيف سعى **بيرك** للامساك بالكلية الاجتماعية؟. يمكننا فى هذا الصدد رصد ثلاثة مسالك أو مقتربات يرتبط المسلك أو المقترب الأول برؤية تتابع المراحل التاريخية لكل مرحلة شخصيتها الخاصة المتميزة، التى يجب اكتشافها بعيداً عن الأحكام المسبقة والعامة، والتى يتعين إدراك تمفصلاتها وتناقضاتها وأشكال حركتها وتعبيراتها الخاصة. هنا يتجنب بيرك خطأ شائعاً، وهو الاستغراق فى دراسة فترات التقدم، التى هى ذاتها فترات الوضوح والتبلور فى جدلية العملية التاريخية وهوية وعلاقات القوى الضالعة فيها. لكى يولى ذات الدرجة من الاهتمام لفترات الركود والتراجع والهزيمة، أى تلك الفترات المعتمة ذات الأقنعة وصور التناقضات والحركة التاريخية غير المألوفة، والبعيدة عن المفاهيم النمطية الجاهزة فى التراث النظرى والتاريخى، والتى يجب بالتالى اكتشاف المنطق التحليلى لوجودها وتطوراتها، ودون ذلك لايمكن تتبع مراحل التاريخ بشكل صحيح، ولايمكن بالتالى تركيب الحقيقة التاريخية فى وجودها الكلى الحقيقى. نجد نموذجاً مبهراً لذلك فى تحليله لفترة مابعد هزيمة العرابيين. فمن الشائع فى المراجع التاريخية الحديثة عن موت المقاومة الشعبية فى أعقاب الأحتلال، ولكن اهتمام **بيرك** بالمرحلة وسعيه لاكتشاف خصوصية وجودها، مكنته من اكتشاف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أشكال المقاومة الشعبية غير المباشرة وغير المتبلورة، والتى اتخذت أحيانا الطابع الدينى الفردى أو المهدوى، أو الطابع الفردى العنيف مثل انتشار اللصوصية وعصابات قطاع الطرق فى الأرياف والموجهة جزئيا ضد سلطة الدولة والمتعاونين معها.

ويرتبط المسلك أو المقترب الثانى بمجالات أو مستويات الوجود التاريخى. ونجد لدى **بيرك** أربعة مجالات، هى مزيج من التقسيمات البنيوية للوجود الاجتماعى، والمستويات التحليلية لذات الوجود، والعمليات التاريخية الموجهة للحركة فى مستوياتها الكلية. كيف؟. هناك - أولا - التقسيم النمطى البنيوى لمستويات الوجود الاجتماعى، أى: الاقتصادى والاجتماعى والثقافى والسياسى، والعمليات التفاعلية الرابطة بينها. تخلق التحولات الاقتصادية طبقات وفئات جديدة، وتلك بدورها تدفع التحولات صوب أعماق ومجالات جديدة، ثم تأخذ فى فرز وتكوين تعبيراتها السياسية والثقافية وينحو التحليل وجهة جدلية حية، بعيداً عن الحتميات وافتراض أولويات بنيوية ثابتة، تمارس فعلا مطلقاً ودائما تجاه بقية المستويات. وكل مرحلة لها منطق تفاعلها بين المستويات، والذى لايتعين مده بشكل الى إلى المراحل الأخرى. وهناك - ثانيا - تقسيم المدينة والريف. يتخلل هذا المجال المجال الأول رأسيا، صانعا تمايزاته الخاصة والمتنوعة. يشكل الريف القاعدة المادية والثقافية، ومع تقدم الدراسة تتقدم المدينة للصدارة. فالمدينة مركز الحداثة الثقافية الآخذة فى السيطرة، وهى مسرح العمليات السياسية الصراعية الرئيسى، ومقر نظم ومؤسسات الدولة الحديثة الآخذة فى التوسع، وهى البؤرة التى يتكثف فيها الصراع بين التيارات المتناقضة المعبرة عن روح العصر وتحولاته. ولكن الريف يظل واقفاً هناك فى عمق الكلية الاجتماعية، فهو القاعدة الأوسع للاقتصاد، وحصن القيم الثقافية المشكلة لعمق وعى الذات الوطنية، ومصدر حراك اجتماعى واسع وحيوى تجاه الطبقات الجديدة وبيروقراطية الدولة الحديثة وهناك - ثالثا - مجال تحليل المادى فى مقابل التعبيرى أو الرمزى. ولانقصد بالمادى الاقتصادى بل الاجتماعى عامة. وتتواجد الممارسة الاجتماعية على مستويين، فالبشر ينتجون ويتفاعلون لكنهم أيضا يعبرون عن أنفسهم بإنتاج المعانى والرموز والعلامات. وتظهر الرموز والعلامات، عبر مزيج من الإنتاج الواعى واللاواعى، الفردى والجماعى، والعقلى والمادى. تنتج الجماعة الرموز والعلامات كجزء من تكوينها لوعيها الثقافى والذاتى، ولكن البنية الاجتماعية ذاتها بعناصرها الإنسانية والمادية تنتج بلا وعى الرموز والعلامات، التى على الباحث أن يكتشفها ويحدد دلالاتها بربطها بمصدرها ويكتشف تمايزاتها الداخلية والنموذج الدال هنا: رموز الثقافة الشعبية فى مقابل رموز طبوغرافية المكان، وأيضا رموز الملابس والسلوك الاجتماعى والاستهلاكى فى مقابل رموز الأنماط المعمارية. وهناك - رابعا - مجال العمليات التاريخية أى التناقشات الأساسية والقوى المعبرة عنها، والتى تشكل صراعاتها وامتداداتها وتمفصلاتها مع مستويات الوجود الاجتماعى، المنطق المحرك للتحولات التاريخية فى اتجاهاتها العامة والعميقة. هنا يرصد **بيرك** تناقضاً أساسياً، وهو تناقض المُستَعمِر والمُستَعْمَر والذات والآخر والداخل والخارج، فى قواعده الاجتماعية وتجلياته الثقافية وتعبيراته السياسة المتفاوتة والمتناقضة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والمتغيرة. إن مجال العمليات التاريخية هو مجال اهتمام بيرك الفكرى الرئيسى، وهو بؤرة عمله التاريخى والتحليلى، وهو من هذا المنظور بؤرة اختباره لسؤاله النظرى الرئيسى التالى: فى ظل أى ظروف وتبعا لأى تفاعلات وترابطات تاريخية ينتج التحرر جدليا من وضع التبعية والسيطرة؟

وإذا انتقلنا إلى المسلك الثالث والأخير سنجده يرتبط بقانون أوقاعدة التباين والاختلاف والتناقض. يتكون الكل الاجتماعى من عناصر متباينة ومتناقضة، وهذا بالضبط مايصنع وحدته ويولد روابطه. ولكن قاعدة التباين والاختلاف المقصودة هنا، لا تتعلق بهذا المستوى الرئيسى من التباينات والتناقضات مثل التناقض الطبقى وتناقض الريف والمدينة، بل ترتبط بمستوى آخر أقل جذرية وبالتالى أقل مساهمة فى تكوين البنية الأساسية للكل الاجتماعى. ماهو؟ أنه مستوى التباينات والاختلافات داخل الظاهرة الاجتماعية الواحدة، وتلك التباينات هى ذاتها الوجود الخاص والمتنوع للظاهرة الخاصة. وهذا التنوع والتباين قابلان للتحول إلى تناقض بدرجات مختلفة، وبالتالى يفتح المجال أمام بعض صور الظاهرة الخاصة، لكى تكتسب معانى عديدة وتوجهات مناقضة ولكى تقيم تمفصلات جديدة مع ظواهر أخرى. وهذا التباين والاختلاف داخل الظاهرة الخاصة، ينبغى تمييزهما عن التباين الحتمى والطبيعى الملازم لمحض وجود الوحدات التكرارية للظاهرة الخاصة. لايهتم بيرك بهذا التباين السطحى والطبيعى، وإن كان يهتم به أحيانا فى إطار تحليله لظاهرة خاصة من خلال نموذج تاريخى محدد، مثل وصف طبوغرافية مكان ما فما يهتم به هو التباين والتنوع القابلان للتنميط النظرى أو التحليلى، القابل لتحويل الظاهرة الخاصة الواحدة إلى أنماط فرعية داخلية تحمل دلالات تاريخية متمايزة. هاهى بعض النماذج التى نجدها فى الكتاب. هاهى الأشكال المتباينة للفعالية الدينية والاجتماعية للطرق الصوفية بعد الاحتلال الانجليزى كيف قادت تلك الأشكال المتباينة إلى أنماط مختلفة من الفعالية السياسية وبالتالى أنماط مختلفة من التمفصلات السياسية؟ ونموذج آخر: ماهى التباينات العقلية والحركية داخل الظاهرة الاسلامية السياسية فى العقد الأول من القرن العشرين؟ كيف كان فى إمكانها فى وقت واحد التحمس للخلافة التركية والإعلاء من شأن أتاتورك؟. ولهذا المسلك التحليلى نتائجه الإيجابية. وهو يمنع المؤرخ من الوقوع فى فخ التعميم والأحكام المسبقة ومنحه أداة للتحليل الصحيح للقطاعات الجزئية، ويمكنه من بناء شبكة العلاقات المتنوعة الرابطة بين المكونات الخاصة للوجود الاجتماعى، والأخطر أنه يمنحنا القدرة على فهم آلية تراكم التباينات والتغيرات داخل الظاهرة الخاصة ، وهى الآلية التى تفككها مع مرور الزمن لكى تنقل قطاعات منها إلى مجال ظواهر خاصة أخرى نقيضة تماما.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمود العزب

جـــاك بيـــرك وترجمة القرآن الكريم

هذا الموضوع تعليق على الموضوعات التى نشرهاالأستاذ أحمد عبد المعطى حجازى بالأهرام الشهر الماضى حول المفكر جاك بيرك.

عرفت الأستاذ **جاك بيرك** عن قرب أثناء دراستى فى السوربون - كما تعلمون - ثم صدرت ترجمته لمعانى القرآن الكريم عام ١٩٩١ عن دار نشر سندباد وقد جاءت بعد جهد علمى مخلص خصص له **جاك بيرك** ستة عشر عاما من حياته. ولقد لقيت ترجمته تلك ترحيباواحتراما لائقين فى أكثر بلاد العالم العربى والإسلامى، فقد بين أن هذا الكتاب الكريم يلائم تماما الحضارة الحديثة والتقدم كما قالت صحيفة لومانيتيه عشية رحيله.

فكيف استقبلت مصر هذه الترجمة وهذا الجهد العظيم..؟

لقد بادرت الأستاذة الجامعية التى تحدثتم عنها فى مقالكم بالذهاب إلى كثير من شيوخ الإسلام المصريين فى بيوتهم تحمسهم للقتال وتستعديهم على **جاك بيرك** «عدو القرآن والإسلام» وهطل فى مجلة الإذاعة والتليفزيون سيل منهمر من القذائف جعل من الرجل عدوا لدودا للإسلام والقرآن.. وهكذا فهذه طبيعة المستشرقين.. إنهم لا يضمرون لنا ولثقافتنا إلا الحقد والكيد، ولن يهدأ لهم بال حتى يقضى على الإسلام وعلى القرآن.

ولم يسأل أحد نفسه فأين نضع إذن **جوستاف لوبون** وعمله الموسوعى الكبير عن «حضارات العرب» Les civiliafieus fes arabes الذى ترجمه عادل زعيتر إلى العربية، وهو عمل يضع الحضارة العربية فى أجمل إطار يليق بها لدرجة أنه يتهم فى بلاده بمحاباة العرب والمسلمين والتعصب لهم! فى مقابل كتيبه الذى ترجمه المترجم ذاته عن «اليهود فى ركب الحضارات الأولى» وهو فى غنى عن التعريف وعن التنويه بما ألقاه من أضواء كاشفة على جذور الصهيونية وأبعادها عبر التاريخ.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأين نضع **كارل بروكلمان** وتاريخ الأدب العربى يا أساتذة الآداب فى بلادنا؟ وأين نضع **شاخت** وتراث الإسلام؟

إن الشعور بأن العالم كله متربص بنا وعدو لنا فى كل مكان بكل علمائه دون استثناء يعكس روحا معقدة وشعورا بالدونية كبيرا يسحق كل بادرة طيبة من أى اتجاه ويخلط بين الأشياء ويذيب حدود التعريفات فيجعل **چاك بيرك** مثل **تيودور هرتزل**!

والكلام ليس لخطيب صغير فى زاوية فى إحدى حوارى القاهرة الشعبية وإنما لأساتذة فى الجامعات المصرية.. ولأناس لم يقرءوا الترجمة ولم يسألوا قبل الهجوم من هو المترجم وأين موقعه من ثقافتنا ومن حضارتنا. عشية هذا الهجوم كتب الصديق **سعيد اللاوندى** في الأهرام بعد لقاء مع الأستاذ **چاك بيرك** **بيرك** غاضب من المصريين ومن الأزهر وبادرت بالرد فى الأهرام «لماذا يغضب بيرك من المصريين ومن الأزهر» تحدثت عن قيمة **بيرك** وجهوده المشكورة فى خدمة الثقافة العربية الإسلامية وقلت بالحرف الواحد، إننى على يقين من أن الأستاذ **بيرك** يفقه الثقافة العربية الإسلامية أكثر من كثير من المتشدقين بجعجعة لاطحن وراءها..

وكتب الأستاذ **بيرك** طالبا بتواضع العلماء الكبار ملاحظاتنا وتصحيحاتنا لما نرى من أخطاء.. ولدى هيئات الأزهر. قلنا: إن چاك قد يخطئ كما يخطئ كل عالم.. ولكل عالم هفوة.. ولكنه ليس عدوا للإسلام ولا لثقافته!

وعكفت أكثر من شهرين على قراءة دقيقة لترجمته ومقارنتها بترجمات أخرى منها ترجمة **بلاشير** وترجمة **ماسون** وترجمة **حميدالله**، وركزت أكثر على ترجمة **ماسون** التى أجازها مجلس الشئون الإسلامية بعد قراءة الدكتور **صبحى الصالح** لها وتصحيحها!

ورجعت خلال قراءتى إلى التفاسير التى اعتمد عليها **چاك بيرك**.. إذ إن كثيرا من الأمور قد يرجع إلى اختلافات فى التفاسير وفى بعض آراء النحاة وخرجت من القراءة الفاحصة بملاحظات محددة عن مواضع إشكاليات الترجمة وكتبت أربعين صفحة بملاحظات فى أماكنها من السورة والآية والصحيفة... واقتراحات بتصحيح كل خطأ.. بعد تبويب هذه الأخطاء تبويباً علميا لغويا ومعجميا وبلاغيا.. ونحويا... ودلاليا.. وقلت للأزهر وللأستاذ **بيرك** إنه لن تصدر ترجمة مطابقة تماما للنص القرانى، وإنما تتفاوت الترجمات بعدا أو قربا من النص الكريم.، وأن الأستاذ **بيرك** قد بذل جهدا كبير ومخلصا وأخرج ترجمة فى ثوب بلاغى شاعرى أنيق حاول فيه أن يحافظ على بلاغة القرآن ودقته وجمال أسلوبه، ويدل على تذوقه العالى لهذه الدقة وذلك الجمال، وإنه بعد مراجعة هذه الملاحظات ستكون تلك الترجمة من أحسن الترجمات وأقربها إلى القرآن.

ورد الأستاذ **بيرك** ردا جميلا متواضعا تواضع العلماء يقول إنه احتضن هذه الوريقات الأربعين احتضان وليد عزيز، وأنه سيدرسها ثم شكر موافقا على أكثر الملاحظات (فى أكثر من مائتى موضع)، وأنه مصر على رأيه فى بعض المواضع متحملا مسئوليته العلمية تماما.

وفى مايو ١٩٩٥ ألقيت محاضرة فى السيديج بالقاهرة حول إشكالية ترجمة معانى القرآن - خصوصية ترجمة بيرك، حضرها جمهور من المصريين والفرنسيين المستعربين والغريب أن الأستاذة المذكورة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حضرت واستمعت للمحاضرة، ولم توجه بعدها سؤالا ولا اعتراضا ولا حتى هجوما .

إلا أنها لم تتوقف عن الهجوم على بيرك وعن سبه وسبى معه.. فى بعض المجلات ومنها مجلة الأزهر ذاتها، وحاولت أن تستعدى كثيرا من الناس ومن المسئولين على شخصى .

وفى إبريل ١٩٩٥م صدرت عن دار نشر « البان ميشيل» بباريس، الطبعة الثانية للترجمة وفى مقدمتها كان چاك بيرك عالما جليلا ومتواضعا كعادته فذكر فى الصفحة الأولى تنويها بجهدى فى نقد الترجمة وتصحيحها وقال صراحة «إننى مدين كثيرا للشيخ الدكتور محمود عزب بجامعة الأزهر - بقراءته العلمية الدقيقة وقد أخذت من توجيهاته وتصحيحاته وحواره العلمى مما يجعل هذه الطبعة متميزة عن سابقتها».

وأرسل إلى الأستاذ بيرك نسخة من هذه الطبعة الجديدة فى مقر عملى أستاذا لعلوم اللغة بجامعة إنجامينا فى تشاد متعاونا من مصر.. فى كلية الآداب. وعشية تلقيت هذه النسخة عقدت ندوة فى التليفزيون الأفريقى مزدوجة اللغة عربية/ فرنسية، تكلمت فيها عن الأستاذ بيرك وعن جهوده وجهود المنصفين من علماء الغرب تجاه الثقافة العربية. هناك علماء مجتهدون موضوعيون ينافحون عن ثقافتنا وفكرنا ونحن هنا نهدر ونصرخ.. يقدروننا قدرنا ونحن نهتف وندق طبول الحرب.. حرب طواحين الهواء.. ونحن لا ندرى.. أو لعل جيلنا من العلماء والبحاثين يدرى هذه الحقيقة ولكنه يسكت عنها لحاجة فى نفس يعقوب.. فإن كان لا يدرى فتلك مصيبة وإن كان يدرى فالمصيبة أكبر، إن كثيرا من المستعربين وعلماء الإسلاميات فى جامعات الغرب وخصوصا من الجيل الجديد يأتى إلى بلادنا ليدرس عندنا.. يريد أن يتحاور معنا حول ثقافتنا.. هؤلاء فى حاجة إلى مساندة علمية وحوار عاقل سواء اتفقنا أو اختلفنا معهم.

لقد درس الرعيل الأول من طلاب الجامعة المصرية على كبار المستعربين والمستشرقين.. وكان مجمع اللغة العربية ومازال يضم أعضاء من هؤلاء المشهورين بجهودهم العلمية فى الثقافة العربية.. فماذا حدث؟؟

إن هؤلاء الذين لم يقرءوا بدقة ما كتبه العلماء ولم يعوا مناهج البحث العلمى.. ولا يرون ما بين السطور.. بل ولا يقرءون التراث العربى ذاته من داخله ولا يعرفون روافده ولا منابعه ولا ظروف كتابته ولا أنه جهد إنسانى، ويخلطون الإنسانى بالمقدس... لايدركون موقع الثقافة العربية على خريطة العالم... ولا يدركون فلسفة التاريخ ولا حركته...

لقد كان چاك بيرك كما قالت عنه بعض الصحف الفرنسية تحت عنوان «معلم الحضارات»، مفكرا مرجعيا لحركة تحرير الشعوب، وكان حتى النهاية ممن يتمسكون بالمقاومة وبالحرية من أجل المقاومة غير المنحازة.. وقد أصدر طبعة جديدة منقحة ومصححة عن دار «البان ميشيل» فى أبريل ١٩٩٥م، عرف بها بيرك - مع تواضعه - لدى الهيئات الإسلامية العليا، وقد أفاد كثيرا من القراءة الفاحصة وحظى باحترام وتنويهات كبار المنصفين من المسلمين وخصوصا وجهات النظر القيمة للشيخ محمود عزب من جامعة الأزهر.

هذه شهادة حق دفعنى مقال أحمد عبد المعطى حجازى بالأهرام أن أقدمها.. لقد أردت بهذه الكلمة أن أكون منصفا وشاهد عدل، وأن أقول إن فى مصر أناسا يقدرون للعلم قدره وللعلماء قيمتهم.. وأخيرا أن أشكر لمسة الوفاء فى زمن يندر فيه الوفاء.

يوتوبيا

«إلى چاك بيرك»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فَلْنقُلْ: نحن هنا أَنْدلُسيُّونَ!
فلا نطلبُ فى الأرضِ سوى ما يطلبُ الحُجَّاجُ،
أبناءُ السبيلْ

ولنا من لغةِ اللهِ كلامٌ
نَتهجَّاهُ على تجعيدةِ الصخرِ،
وَنقْراهُ مع الطيرِ هديلاً بهديلْ

واتَّحدْنا بالمسافاتِ، وبالوقتِ،
فما عاد لنا بَدْءٌ، وما عاد وُصولْ

ولنا البرزَخُ، والمِعراجُ فينا
واتّصالُ القدمِ العارى بماءِ البحرِ،
أو بالرملِ عشقٌ وحلولْ

الصّحارَى استَرجَعتْ فِردَوْسَها
والبحرُ من أعلامِ من مَرُّوا عليهِ أرْخبيلْ

واكْتشَفْنا وطنًا فى زهرةِ الدُّفْلَى
ووقتًا صافيا يرشحُ فى الوديانِ من كَرِّ الفصولْ

ثَمَّ وجهُ اللهِ،
والكونُ الذى يمتدُّ ما بين امْرئِ القيسِ إلى لوركا
ومن دلْفِى إلى قبرِ الرسولْ

ولنقلْ: إنك شيخُ الوقتِ،
فانهض أيها الشيخُ الجليلْ
أنَ أنْ يستأنِفَ الأندلُسيُّونَ الرحيلْ

باريس - يونيه ١٩٨١
(من ديوان : أشجار الأسمنت)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنا مندهش لدهشتكم *

عزّ الدين نجيب

* تعليق حول افتتاحية العدد الماضى من إبداع (أكبر صمت لأكبر جائزة).

الأستاذ احمد عبد المعطى حجازى رئيس تحرير مجلة إبداع

تحية طيبة وبعد

أثرتم بمقالكم الافتتاحى بالعدد الماضى ـ حول فوز الجناح المصرى بالجائزة الكبرى (الأسد الذهبى) فى بينالى فينيسيا السادس والأربعين ـ أشجانا مؤلة يشعر بها كل المشتغلين بالفنون التشكيلية (أو الجميلة) فى مصر منذ سنوات بعيدة، فليس هذا الصمت من الإعلام والنقاد إزاء ذلك الحدث الكبير إلا تعبيراً عن اغتراب هذه الحركة فى وطنها، وإنكارها وهى ساطعة فى حياتنا الثقافية، فيما يعمى الأبصار بريق الإعلام والنقد عن مجالات فنية أخرى قد لاتملك من الإبداع شيئاً، وتتزايد الأشجان بموقف الصمت المطبق من أجهزة الإعلام والنقاد فى إيطاليا تجاه فوز مصر، حسبما جاء فى رسالة الفنان يحيى حجى من روما إليكم... وهكذا اكتملت دائرة الحصار!

لكن لنترك الآن موقف إعلام ونقاد إيطاليا، ولننظر إلى موقف نظرائهم فى مصر... فإذا بدأنا بالإعلام سنجد أن موقف التجاهل والتهميش لإبداعات الفنون التشكيلية يعكس ثقافة القائمين على أجهزته فيما يتصل بهذه الفنون، وفاقد الشىء لا يعطيه، بل أذهب إلى أبعد من ذلك، فأقول إنه يعكس ثقافة قطاع عريض من المثقفين بالنسبة لهذا الجانب، ومن ثم يشعر رجال الصحافة والإعلام بأن الاهتمام به وتخصيص مساحات ثابتة له أمر غير ضرورى، ولديهم قناعة راسخة بأن القراء والمشاهدين والمستمعين لا يستسيغون الحديث عن هذه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طه حسين

توفيق الحكيم

يحيى حقى

عباس محمود العقاد

الفنون، لأنها غريبة على أذواقهم أو متعالية على ثقافتهم أو غيرمفهومة من أساسها!

إلا أننا لو عدنا إلى الماضى سنجد أن هذا الموقف يتفاوت من عصر إلى آخر، تبعا لتوجهات «المشروع الثقافى» للمثقفين وللأمة... ففى عصر الروّاد (فى الثلث الأول من هذا القرن) كان من المعتاد أن ينشر مقال افتتاحى بجريدة يومية بقلم مثل قلم عباس العقاد أو **المازنى** عن معرض للفنون الجميلة كصالون القاهرة، وما أكثر ما أبداه **الحكيم وطه حسين والزيات عبد الرحمن صدقى** من اهتمام بهذه الفنون وتشجيع لأصحابها فى منتدياتهم وكتبهم وإصداراتهم، وقد تنازل **سلامة موسى** عن رئاسة تحرير مجلته الخاصة «المجلة الجديدة» عام ١٩٤٢ للرسام **رمسيس يونان** لتصبح منصة انطلاق للفكر التقدمى على أيدى أصحاب جماعة «الفن والحرية». بل إن واحدا من أهم نقاد ومشجعى الفن فى الثلاثينيات «**أحمد بك راسم**»* كان محافظا لإحدى المحافظات (المديريات بلغة ذلك العصر) وله فى الفنون الجميلة والشعر صولات وجولات.

المسألة إذن مناخ عصر بأكمله، وتوجهات مشروع ثقافى للأمة.

وإذا تخطينا الفترة من منتصف الأربعينيات إلى أواخر الخمسينيات - فترة العداء للمثقفين من نظامين سياسيين رغم تعارضهما - وأخذنا فترة الازدهار الثقافى خلال الستينيات وأوائل السبعينيات، تذكرنا كيف كان ذلك الازدهار يشمل احتضان الفنون التشكيلية على أيدى مثقفين وكتاب بالصحافة والتليفزيون جنبا إلى جنب مع وزارة الثقافة التى كان لها مشروع طموح فى النهوض بالفنون، وربما كان مناصرو هذه الفنون بالصحف ومن الأدباء والمفكرين أكثر من الفنانين: **يحيى حقى، بدر الدين أبو غازى، لويس عوض، زكى نجيب محمود، كامل زهيرى، مصطفى مرجان، شوقى عبد الحكيم**... إلى جانب **حسين بيكار، صدقى الجباخنجى، حامد سعيد، مختار العطار، كمال الجويلى، حسن سليمان، سعد الخادم، حسن فؤاد**

* من أهم الشعراء المصريين الذين كتبوا بالفرنسية.

زكى نجيب محمود

لويس عوض

تمثال نهضة مصر

محمود مختار

، محمد شفيق، حسن عثمان... ولا ننسى أن لجان الفنون التشكيلية الرسمية كانت تضم - إلى جانب الفنانين - شخصيات مثل **زكى نجيب** محمود ولويس **عوض وحامد سعيد وبدر الدين** أبو غازى، أما التليفزيون فقد كان الفنان **صلاح طاهر** نجما أسبوعيا فى برنامج الثقافة الفنية على امتداد مئات الحلقات، وكان الناقد **مختار العطار** هو معد البرنامج.

وبرغم فاعلية الاهتمام المحيط بالفن والمرتبط بالمشروع المتكامل للنهضة الذى يتبناه المثقفون، يظل الطرف الأفعل هو الفنان، فبقدر نجاحه فى الالتحام بنسيج «المشروع» يعطيه هذا المشروع من اهتمامه واحتضانه، وفى المقابل نجد أنه بقدر ما يمتلك قادة المنابر الثقافية والإعلامية من وعى بأبعاد ذلك المشروع، بقدر ما يفسحون من مساحات لتسليط الضوء على هذه الفنون.

وقد لا أعفى الفنان من مسئولية إقصائه، لأنه - منذ السبعينيات - بلا مشروع ثقافى يضرب بجذوره فى هويته الوطنية، بل إن مشروعه فى الحقيقة يمد جذوره فى تربة غريبة، ثمارها بعيدة عن ذوق بنى وطنه، ولقد كان ارتباطه الحميم بتلك التربة وفنونها فى الغرب إبان تعرضها لرياح الحداثة وما بعد الحداثة، وخلخلتها من جذورها وافتقادها لأى يقين أو أصالة أو رسوخ قيمى، ومن ثم فقدت أيضا جماهيرها داخل بلادها، وإن بقى لها الاهتمام النقدى والإعلامى من دوائر المهتمين وجامعى التحف والغرائب... فذلك بناء ثقافى تأسس منذ قرون وأجيال وله قنوات ومؤسسات راسخة، ليس لدينا منها شىء.

لقد كان اللقاء المبكر لجيل الرواد (فنانين وكتابا ومثقفين) بالثقافة الغربية - بكل شغف اللقاء الأول لامتصاص رحيقها واكتساب طاقتها - مخصبا بموروث الحضارة المصرية، وبالقيم الإنسانية والثقافية العميقة فيها، وبالثقة أيضا فى قدرة الفنانين الشباب آنذاك (مثل **مختار وناجى وسعيد وصبرى وعياد**) على محاورة ومناظرة أندادهم الأوربيين، بعد أن حازوا بالفعل أعلى الجوائز من صالون باريس غير مرة، وكانت تلك مناسبات للفرح القومى تقوم لها الدنيا فى مصر، ويحتفى بها البسطاء مثل المثقفين، لأنها تمس الوجدان القومى.

فماذا نرى لدى أجيال الفنانين اليوم من مخصبات الموروث الحضارى المصرى، أو من القيم الإنسانية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والثقافية العميقة فى وجداننا القومى؟ وهل تقف هذه الأجيال فى المحكات الدولية موقف الحوار والمناظرة مع إبداع (الآخر) أم تلهث خلفه مقلّدة له؟... لقد واظبت مصر على الاشتراك فى بينالى ڤينيسيا منذ عام ١٩٤٧ بلا انقطاع، ولم تحظ طوال ما يقرب من منتصف قرن - قبل الجائزة الأخيرة - إلا على شهادة تقدير فى الخمسينيات عن أعمال الفنانة الراحلة **عفت ناجى**، وكانت استلهاماً للتراث الشعبى المصرى.وعندما نتأمل العمل الفنى الذى فاز بالأسد الذهبى مؤخرا للفنانين الثلاثة **أكرم المجدوب، حمدى عطيه، مدحت شفيق**، سنجده مستلهما من العمارة المصرية ومن المعبد الفرعونى ومن المقبرة وطقوس المومياء، وسوف نقرأ تقرير لجنة التحكيم الذى يقول: «إنه تعبير عن أفكار الفنانين الثلاثة وإبداعهم فى ربط التقاليد الغربية المعاصرة للفن بموروثات الثقافة المصرية من خلال عمل معمارى مركب..»!

أليس فى ذلك دلالة على أن امتلاكنا لهويتنا المصرية هو مدخلنا الحقيقى إلى العالمية؟ وأليس ذلك هو نفسه درس الأمس البعيد عند فوز **مختار وناجى** بصالون باريس فى العشرينيات، ودرس الأمس القريب عند فوز **عفت ناجى** فى بينالى ڤينيسيا فى الخمسينيات؟.. كان الأول بتمثال نهضة مصر والثانى بلوحة مسيرة إيزيس والثالثة بالرسوم الشعبية... وأليس ذلك تعبيرا عن التحامهم، والتحام فنانينا الشباب الثلاثة اليوم، بمشروع ثقافى، أو بمشروع قومى... سمه ما شئت؟!

إن إعلامنا المغيَّب عن الثقافة، والمعبأ لأهداف أخرى، لا يلام على تجاهله للفنان فى الحقيقة، لأن فاقد الشىء لا يعطيه كما ذكرت، وإنما تقع المسئولية أولا على الفنان، ثم على الدولة، ومن بعدهما الناقد... أما الفنان فهو جزء من حالة إقصائه، وأما الدولة فقد أخذت جائزتها وتلقت الشكر والتقدير على أعلى المستويات.. وانصرفت لشئونها!.. فماذا عن الناقد؟.. إنه «غلبان» فى الحقيقة!.. فهو لا يملك أولى أدواته: المنبر.. فلا مجلة للفن فى مصر، ولا مساحة - أو حتى هامش - فى جريدة يومية أو مجلة أسبوعية، ولا تبقى إلا نافذتان شهريتان أو ثلاثة يتكاكأ عليها طابور النقاد.. وعبثا يلاحقون سيل المعارض والأحداث الفنية «فتاتى وجباتهم دائما «بايتة».. هذا مع احترامى لكل ما يقدمه منبر «إبداع» الذى يبدو مثل واحة ظليلة فى صحراء شاسعة.

واسمحوا لى أن أعبر عن دهشتى لدهشتكم من صمت النقاد بالنسبة لحدث الجائزة.. وأن أسألكم (ولكم باع فى نقد الشعر والأدب): هل يمكنكم الكتابة عن ديوان شعر لم تقرءوه، وإنما سمعتم أبياتا متفرقة منه؟.. إذا استطعتم ذلك جاز لكم محاسبة النقاد عن تقصيرهم فى الكتابة عن عمل لم يروه، وكل ما لديهم هو بعض صور فوتوغرافية مجتزأة بكتالوج المعرض.. فهل نطالبهم بالسفر إلى فينسيا على نفقتهم وأنتم أدرى بما يحصلون عليه لقاء كتابة المقال؟... وهل دعت الدولة ناقدا واحدا للسفر إلى ڤينيسيا ضمن عشرات الوفود التى تسافر يوميا إلى عواصم الدنيا عن طريق العلاقات الثقافية الخارجية؟.. إن وزارة الثقافة التى احتضنت منذ المهد هذا الحدث (الذى تساوون بينه وبين جائزة نوبل.. مع تحفظى على المبالغة الشديدة فى ذلك) لم تفكر - لا قبله ولا بعده - فيما ذكرتموه فى ختام مقالكم عن دور المؤسسات الثقافية الحكومية فى نشر إنتاج الفنانين واستثمار ما يحققه من نجاح... فهل نأمل فى تدارك ما فات؟!

مع خالص تقديرى لرعايتكم الجليلة لكل إبداع.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مراد وهبه

أزمة اليسار فى مصر

أزمة اليسار المصرى من أزمة المجتمع المصرى. والأزمة تعنى أننا إزاء تناقض يضعنا فى مأزق. ومأزق المجتمع المصرى الآن يقع بين رؤيتين: رؤية ماضوية أصحابها الأصوليون الذين يلتزمون حرية النص الدينى فيمتنعون عن إعمال العقل، كما يلتزمون إخضاع أية نظرية علمية لهذه الحرفية. ورؤية مستقبلية أصحابها يمكن أن ينعتوا بأنهم يساريون، لأن اليسار، بحكم تعريفه، لا ينشغل إلا بالرؤى المستقبلية.

وقد كان لليسار، فيما مضى من الزمان، رؤية مستقبلية تدور على تحقيق الاشتراكية، وعلى حتمية هذا التحقيق استناداً إلى قوانين علمية خاصة بالتغير الاجتماعى. وكانت الاشتراكية، عند أهل اليسار، تعنى فى إيجاز إنهاء استغلال الإنسان لأخيه الإنسان، أى إنهاء التعامل مع الآخر على أنه مجرد موضوع أو مجرد أداة لتحقيق رغبات الذات. وكانت الماركسية هى بوصلة اليسار المصرى. فقد انتقلت إليه، فى العشرينيات من هذا القرن، باعتبارها تجسيداً لنظام اجتماعى محكوم بحزب شيوعى بعد الثورة البلشفية. وكان انتقالها وقت أن كانت مصر تقاوم الاستعمار فانجذبت شرائح من المثقفين والعمال نحو الماركسية، وقيل عنهم إنهم ماركسيون ومع أن الماركسية لم تكن إنتاجاً مصرياً، بل إنتاجاً من «آخر» مختلف جنسياً، إلا أن اليسار المصرى قد تلاحم مع هذا الآخر، بل كاد أن يتوحد معه. وكان من شأن هذا التوحد أن خمد العقل الناقد لليسار المصرى. ولهذا فعندما تمطلقت الماركسية عند هذا الآخر فى عهد ستالين، أى عندما تحولت إلى دوجما، أى إلى «عقيدة» تمطلقت أيضًا أفكار اليسار. ومن شأن التمطلق أو الدوجما أن يندفع الفكر إلى الجمود، وإلى تحريك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الألفاظ بديلاً عن تحريك الواقع، فيتوهم تحريك الواقع. فيقال مثلاً تفسيراً لظاهرة اجتماعية، ولتكن البطالة أو تدهور التعليم أو الأزمة الاقتصادية، إنها من صنع الصراع الطبقى والإمبريالية بغض النظر عن العوامل الذاتية الكامنة فى التراث المصرى من حيث هو تراث متخلف محكوم بالفكر الأسطورى منذ الحضارة الفرعونية، ولم نعمل فيه العقل الناقد الذى من وظيفته الكشف عن جذور الوهم فيما نعتقد، وبالتالى لم نسمح للتنوير بالبزوغ، بل أجهضنا كل «متنور» حاول أن يُعمل عقله من غير معونة الآخرين. بل إن اليسار المصرى والعربى عارض الدعوة إلى التنوير «سراً» باعتبارها دعوة برجوازية، وذلك لمجرد أن حركة التنوير فى أوروبا كانت من العوامل الحاسمة فى بزوغ الثورة الفرنسية البرجوازية. ولم يكن اليسار على وعى بأن هذا التنوير هو الذى أفرز كلاً من الليبرالية والماركسية على الرغم من تناقضهما. وثمة نصوص عديدة فى التراث الماركسى تشهد على ضرورة التنوير باعتباره نقطة بداية للفكر الماركسى منها قول إنجلز فى كتاب «الاشتراكية المثالية والعلمية» إن الاشتراكية الحديثة، فى صورتها النظرية، امتداد منطقى للمبادئ التى أرساها الفلاسفة الفرنسيون فى القرن الثامن عشر. فلم يعترفوا بأى سلطان يأتى من الخارج. فكل شىء خاضع للنقد، وكل شىء عليه أن يبرر وجوده أمام محكمة العقل أو يتنازل عنه. ومن ثم أصبح العقل هو المعيار الوحيد لجميع الأشياء». ثم يستطرد قائلا: «لقد رأينا كيف استجاب الفلاسفة الفرنسيون، فى القرن الثامن عشر، من حيث هم المهدون للثورة، إلى العقل باعتباره الحاكم الأوحد لكل ما هو موجود. ومن ثم تأسست حكومة عقلانية وتأسس مجتمع عقلانى».

ومع ذلك لم يكن اليسار المصرى على وعى بأن التنوير غائب عن مصر، بل غائب عن المجتمع العربى برمته بحكم سيطرة أيديولوجيا الدولة العثمانية بوصفها دولة دينية تقف ضد العلمانية التى هى أساس التنوير. وليس أدل على ذلك من مصادرة كتابين، فى العشرينيات من هذا القرن، وهما كتاب «الإسلام، وأصول الحكم» للشيخ على عبدالرازق (١٩٢٥) وكتاب «فى الشعر الجاهلى» لطه حسين (١٩٢٦) - وسبب المصادرة أن مؤلف الكتاب الأول متأثر بنظرية «العقد الاجتماعى» عند لوك والتى تدور على أن المجتمع من صنع الإنسان. وتأسيساً على ذلك برأ المؤلف الإسلام عن مفهوم الخلافة. أما الكتاب الثانى فصاحبه دعا إلى الأخذ بالمنهج الديكارتى الذى يتخذ من الشك وسيلة للتمييز بين صادق الفكر وكاذبه.

بل لم يكن اليسار على وعى بأن التنوير حركة فلسفية، فى المقام الأول، قد تبناها نفر من الفلاسفة كان ينشد إنهاء تحكم السلطة الدينية (سلطة دوجماطيقية) فى العقل الإنسانى. لم تكن وسيلة هذا النفر من الفلاسفة فى تقويض الدوجماطيقية سوى تحليل المعرفة الذى انتهى بهذا النفر إلى أن المعرفة الإنسانية معرفة نسبية بالضرورة، ومن ثم فإنها ليست معرفة مطلقة ولا يمكن أن تكون. وهذا اللون من التحليل وارد عند بيكون وديكارت وهيوم ولوك وديدرو وفولتير وروسو وكوندرسيه وكانط.

وعلى الضد من ذلك كان تفكير اليسار المصرى تفكيراً دوجماطيقيا يمطلق العوامل الموضوعية ولا يرى سواها من عوامل ذاتية لها من الفاعلية مثل مالدى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العوامل الموضوعية، فيدعو إلى التأميم من غير وجود كوادر اشتراكية، ويدافع عن القطاع العام بغض النظر عن الخسائر المالية الناجمة عن السلب والنهب، ويتوهم وجود صراع طبقى فى مجتمع يخلو من الطبقة بالمفهوم العلمى. فيتحدث مثلاً عن طبقة برجوازية، والبرجوازية لا تتكون إلا فى مناخ علمانى، والعلمانية من المحرمات الثقافية فى بلادى وفى بلاد مماثلة لبلادى. وإذا انتفت البرجوازية انتفى الحديث عن الطبقة العاملة.

ثم إن اليسار المصرى كان يتجاهل نقد التفكير الأسطورى المترسب فى العقلية المصرية منذ الحضارة الفرعونية حتى الآن. وكان يتحدث عن الجماهير كما لو كانت هذه الجماهير تعى مفهوم التطور وحتمية التغير الاجتماعى. تجاهل كل ذلك واندفع إلى الصدام مع السلطة على أمل الاستيلاء عليها. وكان الأجدر به أن يتخذ من قضية تنوير الجماهير قضيته الأساسية، وهى بالفعل القضية الأساسية فى المجتمعات المتخلفة. وهى ليست قضية اليمين المحافظ فى هذه المجتمعات لأن هذا اللون من اليمين لا يحافظ إلا على التراث فى غير ما تحليل أو نقد.

وعندما حاصر الغرب الليبرالى الدوجماطيقية الماركسية اقتصادياً وعسكرياً وسياسياً ودينياً انهارت هذه الدوجماطيقية وانهار معها الاتحاد السوفيتى وتفكك. وهنا حدثت أزمة اليسار الماركسى. ولم يكن أمامه سوى أحد أمرين: إما أن يتماسك وإما أن يتفكك. ولكنه لم يدرب نفسه على التفكك فكان أمامه أحد أمرين: إما أن يتمسك بالدوجماطيقية الماركسية ويدخل فى عناد مع ذاته، وإما أن يتمسك بدوجماطيقية أخرى لأنه كان يتعاطى «الدوجماطيقية». وكانت الدوجماطيقية الأخرى جاهزة ومستعدة لقبوله، وأعنى بها الأصولية الدينية. وهذا هو مغزى تحول شريحة من الماركسيين إلى الأصولية الدينية فتركت شعارات الماركسية ودعت إلى شعارات الأصولية.

كان هذا هو موقع اليسار فيما مضى من الزمان فأين موقعه فى مستقبل الأيام؟وفى صياغة أخرى يمكن إثارة السؤال التالى:ما هى الرؤية المستقبلية لليسار المصرى بعد انتهاء الحرب الباردة وزوال الاتحاد السوفيتى؟

الجواب عن هذا السؤال يستلزم، فى البداية، تحديد معنى «الرؤية المستقبلية». وقد حدث لَبْس فى معنى هذا النظر. فأنا كنت قد استحدثته فى الستينيات وكان يعنى عندى أن التاريخ يتحرك من المستقبل وليس من الماضى. وهذا على الضد من الرأى الشائع القائل بأن الزمان يتجه فى مساره من الماضى إلى المستقبل ماراً بالحاضر. ورأيى أن الأولوية، فى آنات الزمان الثلاثة، ليست للماضى لأنه، فى أصله، مستقبل، أى مستقبل فات. ومعنى ذلك أن الماضى مسلوب من سمته الأساسية وهى أنه كان مستقبلاً، وأنه لم يعد كذلك. كما أن الأولوية ليست للحاضر لأنه وَهْم. فالحاضر نهاية ماض وبداية مستقبل. يبقى إذن أن تكون الأولوية للمستقبل ومن ثم فالمستقبل يقع فى مقدمة الآنات الثلاثة وليس فى مؤخرتها.

ومعنى ذلك أننا نحرك الحاضر فى المسار الذى يحقق الرؤية المستقبلية بيد أن هذا التحريك عملية معقدة، إذ تستلزم إجراء عدة استنباطات ابتداء من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الرؤية المستقبلية حتى نصل إلى النتائج التى فى إطارها نحرك الواقع بحيث ننتهى من هذا التحريك إلى تحقيق الرؤية المستقبلية.

والسؤال إذن:ما هى الرؤية المستقبلية اللازمة لليسار المصرى؟

فى تقديرى أن اليسار المصرى ليس فى إمكانه تكوين رؤية مستقبلية بمعزل عن «رباعية المستقبل» وهى الكونية والكوكبية والاعتماد المتبادل والإبداع استناداً إلى تطور الثورة العلمية والتكنولوجية. فهذه الثورة قد أفضت إلى سباحة الإنسان فى الكون. ومن شأن هذه السباحة أن تسمح للإنسان بدراسة الكون دراسة علمية بحيث يمكن تكوين رؤية كونية علمية. وبفضل هذه الرؤية تتغير رؤيتنا لكوكبنا الأرضى لأننا سنراه من الكون بعد أن كنا نراه ونحن فيه. فكيف يبدو لنا هذا الكوكب فى هذه الحالة؟

أغلب الظن أنه سيبدو لنا كوحدة بلا تقسيمات، أى قرية كبيرة تبهت فيها التقسيمات الجغرافية والعرقية والدينية، وتتسم بالاعتماد المتبادل بين الشعوب والأمم، فيحل الحوار محل الصراع، والسلام محل الحرب، وأجهزة الحياة محل أجهزة الموت، والوعى بالوجود محل الوعى بالعدم. وتنشأ عن كل ذلك إشكاليات جديدة فى حاجة إلى حلول جديدة، أى فى حاجة إلى إبداع.

وكان أينشتين قد قال بعد انفجار القنبلة الذرية، «لقد تغير كل شىء ماعدا أسلوب التفكير». وها نحن الآن أمام منعطف تاريخى يستلزم أسلوباً جديداً فى التفكير. والذى سيلتزم هذا الأسلوب الجديد هو الذى سيقال عنه إنه يسارى، ذلك أن اليمينى هو المكلف، تاريخياً، بمنع الجديد.

ولكن ثمة عقبات أمام هذا الأسلوب الجديد فى التفكير ويمكن إيجازها فى الوحدة العضوية الراهنة بين الأصولية الدينية والرأسمالية الطفيلية. فكل منها ضد المسار العلمانى للحضارة الإنسانية على الرغم من تباين نسق القيم عند كل منهما. وقد بدأت ملامح هذه الوحدة العضوية فى بداية السبعينيات من هذا القرن. وقد أشار إلى هذه الملامح تقرير «نادى روما» (١٩٩١) تحت عنوان «الثورة الكوكبية الأولى»، جاء فيه مايلى:

يبدو أن الإنسانية، فى نهاية هذا القرن، محكومة بالاتجاه نحو اللاتعين ونحن على مشارف القرن الواحد والعشرين حيث بداية تكوين المجتمع العالمى الذى سيكون متباينا عن الثورة الزراعية والثورة الصناعية، إذ سيكون «مجتمع ما بعد الصناعى»، على حد تعبير عالم الاجتماع الأمريكى **دانيل بل**، حيث انفجار السكان واضطراب المناخ العالمى، وأزمة الطاقة، والتلوث وفشل نقل التكنولوجيا، وجنون الجرى وراء الربح المادى، وتجارة المخدرات، والطاعون الجديد الذى يسميه تقرير «نادى روما» تجارة المخدرات وهى تجارة تفوق فى دخلها المادى تجارة البترول، وتقلص دور الدولة، وتجارة السلاح غير المشروعة. وكل ذلك أدى إلى العنف الذى تولد عنه الإرهاب.

وكل ذلك من شأنه أن يدفعنا إلى البحث عن عمل دولى مشترك لمواجهة هذه الإشكاليات الكوكبية. بيد أن تقرير نادى روما يتشكك فى إمكان المواجهة، ذلك أن أنسقة القيم المتباينة أصبحت موضع تساؤل فى مواجهة صعود الأصوليات الدينية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عودة المهاجر

هاقد جئتكم بعد احتشاد لا تملكون حياله غير الانحناء، أفعل بكم ما فعله الحاكم التركى الذى تقولون إنه أوقف أجدادكم فى حمارة القيظ حتى أغمى على شيوخهم، أجبركم على الركوع كما ركع أسلافكم أمام فرعون، أكنسكم أمامى كأنكم طابور من النمل باغته الفيضان .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- يقال إنك عدت من البلاد البعيدة تحمل ثلاثة أجولة محشوة بالدولارات .

- تسعة وأنت الصادق .

- تسعة؟

- وهل تظن أننى أضيع من عمرى ربع قرن لم أفرِّق فيه بين الحلال والحرام من أجل ثلاثة أجولة؟!

سأشترى نجعكم بأكمله يا أسوأ خلق الله، وكل نظرة شزراء برقت لإذلالى، سأرد عليها بألف إصبع

- ياعمى الحاج « زغابى» أنت تعلم أن هذا الفدان هو الذى أعيش عليه أنا وأمى ولا شىء غيره.

- مادمت رهنته لنا، فيجب تسليمه .

- أنا أدفع لك إيجاره، واتفاقى معك كان على هذا الشرط ..

- كان .

- وما الذى جرى الآن؟

- أريد كلمة واحدة، هل ستسلمه أم لا؟

قال ذلك مهتاجا وقد اربدّت ملامح وجهه ومد سبابته تجاهك حتى كاد طرفها يدخل فى عينك لولا أن تراجعت برأسك إلى الخلف :

- لكن ياعمى ...

- نعم، أم لا؟

لو قلت لا لمنعوا الماء الذى يمر بأرضهم - التى كانت أرض أبيك وجدك - وتعذّر الزرع .

- يا حضرة العمدة، أنت الذى تستطيع إقناع الحاج زغابى بمراعاة ظروفى، بارك الله لك فى صحتك وأولادك. كان مشغولا فى تناول طعام العشاء، وجه إليك نظرة اكتست بطابع الاستغراب وهو يلعق أصابعه بصوت مسموع :

- أنا أهبط من مقامى لأقنع ابن البرطوش؟

- وأين أذهب إذا سلّمته الفدان؟

شرب كوز الماء وأجاب بعد أن تجشأ:

- أرض الله واسعة .

مسحت العرق عن وجهك، طُفت بكل من يملكون مالا فى البلد :

- اسمع يابنى، المبالغ المسحوبة على فدانك كبيرة، الوحيد الذى يقدر يدفعها لك هو الشيخ طنطاوى فعليك به. توقفت المسبحة بين أصابع يمناه ثم أغمض عينيه ذات الأجفان المنتفخة :

- أنا أقدر أدفع لك المبلغ، لكن عائلتى، كما تعلم، قليلة العدد، لا تستطيع الوقوف بجانبى لو منعوا الماء، ومن غير المعقول أرمى فلوسى فى بحر النيل.

- أنت رجل عاقل، قل لى رأيك فى حلّ الموضوع.

عادت حبات المسبحة إلى طقطقاتها وهى تتساقط متتابعة:

- سلّم أمرك لله.

.. هاقد جئتكم بعد أن عملت فى كل شىء وتاجرت حتى برقاب البشر أنفسهم، أتحرّق شوقاً للفتك بمن يتحدّانى ..

- لو قتلته، لك عندى كل ما يرضيك .

- مائة ألف..

- هذا كثير ..

- لم أتغرّب إلا من أجل المال، لى ثارات عند كثيرين لابد من أخذها..

- طيب، كم تريد الآن؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- المبلغ كله ..

- كله؟

- وبالدولار .

سأشترى بيتك ياحاج زغابى بعد أن أغريك بعشرة أمثال سعره لكى أجعل منه مربطاً لحمير ضيوفى، أو ربما ربطت فيه كلباً كما فعل المرحوم عبد الباسط بعد أن كسب قضية بيته المغتصب.

- ياولدى، أنت تعلم إعزازى لك .

- أعلم ياعم عبد المولى .

- زينب لم تعد تنفعك .

- ماقصدك؟

أدار رأسه بليونة وواجهك بنظرة غير مكترثة بوجودك، وخالطت السخرية صوته المعدنى فى برودة ليالى طوبة:

- من أين ستنفق عليها وعلى أطفال قادمين بعد ضياع الفدان؟

اصطفقت أجفانك فى حيرة وأجبت بصوت خافت لم تسمعه أنت نفسك :

- الله هو الرّزاق .

بعينين براقتين لا يطرف لهما جفن وابتسامة مرسومة وصوت هادئ وقور جاءتك كلماته كنصل حاد يغوص فى الأحشاء :

- صدقت، الرزاق، سبحانه، يرزقك ببنت الحلال التى تريح قلبك، ويرزق زينب بابن الحلال الذى كتبه الله لها، وسأعيد إليك المهر بكامله .

حتى أنت ياعم عبد المولى خذلتنى وأشمتّ بى الأعداء، جمعت البلد تتفرج، ولأول مرة فى تاريخها، على المأذون يسلمنى ورقة الطلاق قبل أن أدخل بعروسى.

ماتت أمك مقهورة بعد هلال واحد من ضياع زينب والفدان، ووقفت ترقب محراث الحاج زغابى يشق الأرض كأنه يخترق قلبك، ودعت شقيقتك التى بكت بحرقة وبكت معها ابنتها فاطمة، وجاملك زوج أختك ماباليد حيلة يابن الخال، لكن ها قد عدتُ إليكم رافعا زُنابتى المفعمة بالسم، الدغ خصومى حتى الموت، أنت نفسك ياعم عبد المولى سأملى عليك شروطى فتوافق عليها وإلا انتزعت منك أرض أولاد المرحوم ياسين التى استرهنتها بتراب الفلوس، لن يكلفنى ذلك غير مشقة فتح هذه الحقيبة السامسونايت وتناول إحدى رزماتها، ولوسامحتك - بعد أن يشيب شعر رأسك - فسيكون ذلك من أجل عيون زينب .

هل أخطأت وهبطت من القطار فى محطة أخرى؟..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أين صف الأشجار فى الميدان العريض، وأين مقهى المنصورية بشجرة الأثل أمامه والأزيار الكبيرة تحت ظلها العميق، وما هذه البيوت القبيحة ذات القالب الأحمر، وما كل هذا الزحام؟

- أيها طريق معادى « القيزان» لو سمحت؟

- اليمنى، بعد مائة متر تجد موقف سيارات الأجرة.

- سيارات أجرة ؟ ..

لم اكن أتخيل أن النيل يحمل كل هذه النفايات على سطحه، والمراكب الشراعية تعمل بالموتورات، ثم ما هذا الذى حدث فى الشاطئ الآخر؟.. أين حقول القمح بسنابلها تتمايل فى خيلاء، وأين أحواض البرسيم بخضرتها المحببة، والنخل الغزير وأشجار المانجو وما هذه المبانى الأسمنتية الجهمة، وماذا فى داخل هذه البراميل المصفوفة على حافة الجرف، وإلى أى شىء ترمز هذه المداخن التى تعكر السماء بسوادها؟

– من فضلك، أين بيت المرحوم مرعى الحمدون؟

أشار بيده إلى الأمام دون أن يخرج الأخرى من جيب بنطلونه وقال بلا مبالاة:

– اسأل قُدَّام.

مجموعة من البنات يمشين فى الطريق.. من هذه؟.. زينب؟.. أجل هى نفسها بعينيها العسليتين وقوامها المبروم، لم يتغير فيها شىء غير أنها خلعت الطُرحة وتركت شعرها ينسدل على كتفيها، طبعا هى تجارى الجوّ العام ما دامت كل البنات فعلن هذا:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- زينب.

- زينب من؟

- الست زينب بنت عبد المولى؟

تراجعت والدهشة فى عينيها، ضحكت بقية البنات، تهامسن فيما بينهن ونظراتهن تتجه نحوك، تساءلت أطولهن قامة: من تريد يا عم؟

- زينب، أنا أعرفها من بين الف واحدة.

اتسعت العيون كأنها تتهمك بالجنون، تساءلت الطويلة:

- من أى بلد أنت؟

- من هنا، دعى زينب تكلّمنى، لا أريد أن يتدخل أحد بينى وبينها، أنا جئت يا زينب، كل شىء سيعود إلى أصله.

ظهر العبوس على وجه زينب الحبيب، قالت الطويلة ضاحكة:

- يا قاعدين يكفيكم شرّ الجايين، من أين جئتنا يا رجل أنت؟

ـ أنا من قلب هذا البلد، أنا عبد الله ابن مرعى الحمدون.

اندفعت إحداهن نحوى وهى تهلل:

ـ يا ألف مرحبا، أهلا بك يا جدّى.

ـ جدّك؟

ـ أنا بنت فاطمة.

ـ فاطمة من؟

ـ ألا تعرف فاطمة بنت أختك؟.. أنا بنتها، يا ألف مرحبا.

فاطمة كبرت وتزوجت وأنجبت فتاة فى مثل عُمر هذه؟

قالت وهى تمسك بكفى وتهزّ ذراعى بشدة وصوتها يتهدج:

ـ تفضل عندنا، أمى ستسعد بك، جدّتى الله يرحمها كانت تحدثنا عنك كثيرا، كنا نظن أن مكروها حدث لك أو أنك فى السجن، حمداً لله على سلامتك.

ضاعت شبيهة زينب فجأة فى الزحام الذى وجدت نفسى فيه، استقبلتنا فاطمة فى بيتها، عرفتها لأن عينيها تشبهان عينى المرحومة أمها، أطلقت زغرودة وهى تحتضننى وتصرخ: خالى جاء، يا ألف نهار أبيض، اجرى يا فريال، قولى لخالاتك يحضرن حالا، خالنا جاء.

أمتلأ الجو حولى بالزغاريد والأطفال، جاء الكثير من الرجال الذين لم أعرف منهم أحدا إلا إذا ذكروا لى اسم أبيه وجدّه، جاءت الكثيرات من النساء والبنات من جميع الأعمار، أخيرا وصل جارنا القديم عبد العظيم أبو سيف الذى عرفته على الفور رغم انحناءة ظهره، بعد أن تعانقنا طويلا قلت له:

ـ أول شىء أريد أرضى من الحاج زغابى.

جمد للحظة وهو يتساءل: أرضك؟

ـ الفدان الأخير والأرض التى فوقه وإلاّ جعلته يمشى فى الطرقات وهو يكلّم نفسه..

ـ أرضك، عدم المؤاخذات، انتزعتها الحكومة.

ـ انتزعتها؟

ـ أقامت عليها محطة الكهرباء.

ـ ألم يجدوا غير أرضى؟

ـ انتزعوا معها أراضَى أخرى من الحاج زغابى، بالذات من أرضكم القديمة التى اشتراها منكم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- قُل كلاما غير هذا؟

- هذا هو ما حدث، والحكومة بحثت عنك لتدفع لك نصيبك فى التعويض.

- وأين الحاج زغابى الآن؟

- مات.. اقتحم اللصوص بيته وسرقوا فلوس التعويض، لم يتحمل الصدمة، فى البداية أصيب بالشلل، ثم توفى إلى رحمة الله، لكن لماذا الحديث عن هذه المسائل القديمة؟

تساءل صبى فى حدود الرابعة عشرة : زغابى من؟

لم يجبه أبو سيف. ساد صمت لم يكن يقطعه غير لغط النساء وضحكات البنات اللاتى تجمعن فى الداخل عند فاطمة يهنئنها بسلامة وصولى، ومن الباب المفتوح على مصراعيه رأيت قرص الشمس الأحمر يوارى نصفه وراء الجبل الغربى، وثمة رجل منهمك فى رفع الماء إلى أرض مرتفعة، شادوفه يعلو ويهبط مع صوت غنائه، وتساءلت: وزينب؟

- زينب من؟

- بنت عبد المولى.

دهش الشباب حولنا، لكن عبد العظيم أبو سيف ابتسم قائلا: هى هنا..

- أين؟

- سلّمت عليك مع النساء الداخلات.. هى، الله يعزّك، الكفيفة التى تقودها حفيدتها الصغيرة، وهى فى الداخل الآن مع بنت أختك.

وكان قرص الشمس قد غطس وراء الجبل الغربى، ومع صوت الشادوف والغناء تصاعدت رائحة بعُد العهد بها، رائحة الأرض العطشى حين يغشاها الماء فتُعطى المرء إحساسا بأنه قريب من أصله.. التراب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهجرة إلى الرسول

ها قصيدةُ عشقٍ بها أتقرَّبُ منكم، وأنتم سرابٌ يخادعنى فأسائلُ نفسى متى أرتوى ؟!

أيها الناسُ يا غرباءُ ألستم ضيوفَ الزمانِ الذى ينقضى ؟!

منذ أنْ هامَ فى الظُّلُماتِ امرؤ القيس والليلُ مُتَّهَمٌ، والمحبونَ لا تتغيرُ أحوالهمْ، والنفوسُ عواصفُ لا تنتهى.

لكأنَّ الليالى تُبَدِّلُ ثوباً بثوبٍ، وناساً بناسٍ، ولا يتزايدُ فيها سوى الذكرياتِ، وحزنِ الذينَ لهم أنتمى.

غير أنَّ الليالى تخادعنا وتخفِّفُ عنا بنور النجومِ، وعشقِ النساءِ فمن أنتَ يا عشقُ يا أيها الزائلُ الأبدىْ ؟!

قد جعلتَ النساءَ قواريرَ عند الرسولِ. أراهنَّ فوق الهوادجِ مرتحلاتٍ فجاء ظلامُ الصحارى، وجاء نسيمُ الحجازِ، ومرت شياطينُ شعرٍ وغابت خِلال الهواءِ... وكان الهلالُ بِمَنْزِلَةٍ تتضاءلُ فوقَ نخيلِ البوادى فأحسستُ جِنيةً تتتبَّعُ خَطْوى فأسرعتُ فى السيرِ لا

أتلفتُ خلفى فما لحقَتْنى ولكنها قد أتتنىَ إنسيةٌ فى *النهارِ* مباركةٌ *جعل اللهُ فيها* مَبيتى، وسرِّى، ونارَ فؤادى. فقلتُ لها وأنا أتزوجها أنتِ أحبابُ قلبى، ولن أتعثر ما دمتِ ممسكةً بيدى.

كنتُ حينئذٍ منصتاً للسماواتِ أحتار بين دهاءِ معاويةٍ وصفاءِ علىٍّ، وأعدو وراءَ القصائدِ أصطادُ غزلانَها، وأخبئ أسرارَها داخلى ثمّ أشعرُ أنىَ لا أكتفى.

قد تباركَ من جعل العربَ القدماءَ مغامرةً فظةً، وغناءً حزيناً له صلةٌ بدمى.

عشتُ فى ظلهم زمناً. إنهم غربةٌ قد قضيتُ بها أجملَ العمرِ. لستُ أقدسُ ما قدسوا غير أنىَ أخضعتُ نورَ ضميرى إلى كلماتٍ أتت من ضمير الرسولِ، وإنى لأخلاقه تابعٌ لا يخونُ ولا ينحنى.

آهِ إنى على ثقةٍ أننى سأراهُ ولستُ على ثقةٍ أنه سوف يقبل أن نلتقى.

كانت الصحراءُ تحاصرنى فأتوهُ خلال المسافاتِ أشكو إليه، وكنتُ أُطَمْئنُ نفسى، وأجزم أن شكَاتى ستبلغه وهْوَ يمكثُ فى سرهِ السرمدى.

أنتَ حاربتَ بالنفسِ والسيفِ... إنى حفيدكَ أضعفُ من أن أطفِّئَ نارَ النفاقِ، وأنبلُ من أن أماشى ولاةَ الأمورِ، ولستُ الذى يستطيعُ الحياةَ مع الكائنات التى فى الثَّرَى تختفى.

قد تكاثر لَغْوُ الثعابينِ حولى فألفيتنى أتصاعدُ مختفياً فى الغيومِ فصرتُ هنالكَ بعضَ المعانى التى نُسيَتْ، وأراد لها اللهُ أن تنزوى.

كلّ من أظهروا بغضَهم خلف ظهرى أراهم، وأشعر أحقادَهم فهربتُ ولو ساعةً لحماكَ... كأنى - أنا من تشاغل عنكَ - جديرٌ بأن أتباطأ عندكَ أو أتسلل عبر معانيكَ أطلبُ أن أحتمى.

إنَ روحى طيورٌ تغرّدُ فى أسرها، والمدى الحرُّ فى أسرِ ألفِ غرابٍ فكان لجوئى إليكَ يخفّفُ من محنتى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لن أكون عَبوساً ولا يائساً. أنتَ علّمْتَنى أن غيبَ السماواتِ يطوى جناحاً على المعجزاتِ، ولا ينبغى لفؤادىَ أن يَتَعَجّلَهُ. ولعل وجودىَ منعزلاً فى رحاب الأسَى نعمةٌ لا يريد لها اللهُ أن تنتهى.

ولعلّ اللهيبَ الذى يحرقُ القلبَ يعصمه من شرور الهوى. قد تباركتَ يا قلبُ فى كلِّ يومٍ بهِ تَصْطَلِى.

والرسولُ يلوحُ على البعدِ مقترباً. كدتُ أجعل فى ظلّه مَنْزلى.

ربما قلتُ للناس مُدَّعياً إنه مرَّ بى ذات ليلٍ بحلْمٍ فأوعز لى بالذى ينبغى أن أدوّنَهُ، والذى ينبغى أن أحاذرَهُ، ثم لمّا مَضَى نَسِىَ المِسْكَ رائحةً تتضاءلُ شيئاً فشيئاً ولا تنمحى.

زوجتى أخبرتنى بأنّ وجودَ الرسولِ بهذى القصيدةِ باركها، ودعتْ لى بأن أهتدى.

كالقوارير هنَّ زجاجٌ رقيقٌ يبدّلُ ألوانَهُ وروائحَهُ. يتكسّرْنَ حيناً ويَجْرَحْنَ حيناً، ويحملن ما يتحملْنَهُ، والرجالُ مشاعرُ لا تهتدى.

ولأنى تلاشيتُ فى ظُلُمَات الوجود حَيِيّاً ومضطرباً وهبتنى الليالى بروقاً أبددها، ونجوماً بها أختلى.

لامنى من رأى أنّ مساً بروحى فخبأتُ ما بىَ عنْهُ، ولا... لم ألُمْ لائمى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

باب السيف

كنا على يقين، بعد عام من العذاب، أننا نستمع - ونحن فى المقهى - بموت (عزيز رفعت) الذى غادرنا ولم يزل فى الخمسين من عمر يشبه صندوقاً يحترق في بركة من الماء، ما عرفنا أبداً كيف نواسيه، كنا نخاف عليه، نعلم أنه سيموت قبل أن يتمكن من الثأر أو يأخذ بحقه من القاتل الذى تمكن أن يطعنه ليلاً ويتركه على رصيف المحلة غارقاً فى دمه ثلاث ساعات قبل أن يراه مؤذن (باب السيف) وينقذه من الموت فى ذاك الفجر العنيف القاسى.

ما كان أحد يدرى سر هذا الرجل الذى جاء المحلة منذ عشرة أعوام، عاش فيها غريبا لا يقترب من أحد ولا يسلم على أحد من أهلها، عابس الوجه برغم وسامته، نظيف الهندام على ما يبدو - جلياً - رخص ما يرتديه ، بدلة سوداء ومعطف سميك فى الشتاء، قميص أسود وبنطلون رمادى فاتح في الصيف، ثمة انحناء خفيف فى جذعه، ربما تعمد ذلك لئلا ترتطم عيناه بأهل الزقاق، لا يريد أن يكون بينه وبين البشر رباط من أى نوع.

أنا وحدى الذى أقترب منه، كنت أعرفه منذ طفولتى، أيام كنا نعيش فى محلة «الطاطران» * بيت أهلى لصق دارهم، أنا أكبر منه بأعوام ثلاثة، لم يكن هكذا أبداً، كنا نلعب بعنف وفرح، يشترك معنا عند الظهيرة (عبد الزهرة) و(عثمان) النحيف و(عزيز رفعت) يكسر النهار وجزءاً من المساء دون أن يمسه الضجر أو يتسلل التعب إليه، شئ واحد كان يمنعه من اللعب، كثيراً ما تكرر بيننا وأشفقنا عليه خوف أن نصبح مثله ذات يوم «يطفر الدم من منخريه، هكذا، على حين غفلة» وهو يعرج معنا فى شعاب المحلة وزواياها التى لا يعرفها سوى أطفالها.

---

* باب السيف والطاطران، من بقايا بغداد الأربعينيات، مساكن فقراء وكسبة من النوع الذى أهملته الأنظمة والأقدار معاً.

لم أطرق الباب عليه، ولم أنتظر مروره قرب مقهى (باب السيف) ربما كنت أبحث عن سبب أو أفكر فى أسلوب يساعدنى على التقرب منه، ثم أرغمته أنا على السؤال والبحث عنى، وربما اللجوء إلىّ، بعد صمت لفّه طوال السنين التى مرت واندثرت خلفنا.

مرة، وكما يفعل الصغار، تركت تحت بابه ورقة كتبت فيها (الطاطران تسلّم عليك، أرجو أن يكون أنفك بخير) أطارد ذاكرتى، أجمع خلايا رأسى فى كف صغيرة عسانى أتذكر نشوة الطيش الجميل التى عشناها ولم نحسد أنفسنا - ياللغباء - على شذاها وسحرها المغمسّ فى عسل البراءة، ومرة ثانية، كما يفعل شرلوك هولمز، رميتُ قرب غرفته علبة سجاير رسمتُ عليها (سوبرمان) وكتبتُ عند رأسه (عزيز مان) كما كنا نسمّية فى طفولتنا، وثالثة بعثتُ إليه - مع طفل زخرس - كتاب (ماجدولين) أول ما قرأ في حياته وبكى حرقة عليه ثم تركته يسأل، يتخبط، يدور فى المحلة، بين القصابين وباعة الطرشى وأفران الخبز، عساه يرى هذا (الماضى) الذى يركض خلفه ويغازله ثلاث مرات فى شهر واحد.

نظرتُ إليه من طرف في المقهى، يعيش صوب بيته - فى السادسة من مساء السبت - يلوى عنقه شمالاً على غير عادته، يريد أن يعثر على طفولته التى غادرها منذ زمان بعيد كان من أفضل وأشرس أبناء محلتى، منطوياً على نفسه لا أدرى أى شئ عن حاضره الغريب ولا سبب انزواء ذاك الحماس الذى كان يلبسه ليل نهار؟

تركت قطار البصرة، ولم أسافر، قال لى: أنت خائف من السفر؟ قلت: ياعزيز، أنا لا أريد أن أسافر، ثم، لماذا أرى البصرة، هل تراها أجمل من بغداد؟ كنت فى الثامنة عشرة وكان أصغر منى، يسخر من رعشة جلدى وأنا أغادر المحطة، وعندما عاد من البصرة قصّ لى حكايته مع شط العرب، والسفن العملاقة التى رآها، والقطار الجميل الذى قطع الليل إلى هناك - بكيتُ على نفسى، كنت أحسد هذا العزيز الرفيع الذى غلبنى وصار يشفق على خيبتى وضعفى.

اليوم، ربما، بعد سهو ومواسم وغبار كثيف، سحب من الذكريات، بعد عشيرة من أشباح مر قرب فراشى، قطعت خلفها نصف أحلامي ورميتُ عليها نقمتى وبعض انكسارى، أرى (عزيز رفعت) الذى انتصر على فرق السنوات الثلاث التي بيننا وصار أكبر منى، يحكى لأطفال الطاطران عن (فلاش جوردن) وسماء مزحومة بالنجوم والنيازك والبروق، وما كنتُ أعرف أيامها غير (الزناتى خليفة) وبعض ما أخبرتنى به (شهرزاد) حتى عافنى أطفال الزقاق، يتسابقون إلى (عزيز رفعت) يريدون اكتشاف سماوات أبعد ونجوم أغرب وأجمل ونيازك يسألون: أين ستسقط؟

وبقيتُ مع الزناتى أمزق أوراق ألف ليلة، ثم على غفلة من الجميع، ذهبتُ إلى (فلاش جوردن)، رأيته فى سينما (الفردوس)، سرقت ثلاثة دراهم من أبى، وشبعت من النجوم والنيازك والبروق، لكننى لم أتمكن أبداً من سحب أطفال المحلة إلى حكاياتى، مع أننى عرفت (جوردون) أكثر من (عزيز رفعت) ثلاث مرات.

ابتسم - وأنا أشرب الشاى فى المقهى - على جبل من الصمت، جاء ينطق بعد دهر من الوحشة والغرابة، إذ جلس قربى يحدّق إلى وجهى بين شهيق وشهيق، ثم قال:

- أما زلتَ تذهب إلى هناك؟

- نعم، أنا أحبها وأشتاق إليها.

- وكيف هى اليوم؟

قلت له بحماس طفولى:

- الطاطران كما هى منذ مئات السنين، لن يغيرها أحد، وأنت. كيف حال أنفك المسكين؟

كان (عزيز رفعت) قد ابتسم بعد غيبة دامت ألف سنة، ربما أكثر من ذلك بالنسبة لى، من يعرف أى حزن رأى، وأى كوابيس يعيش؟ أجاب هادئاً:

- جسدى كله بخير، وأنفى كذلك (راح يبحث عن شئ يخفى به رعشة أصابعه وارتباك عينيه، ثم قال) ما زلت تتذكر الماضى كله، لا أحد يعرف أنى (عزيز مان) سوى ثلاثة أنتَ واحد منهم، بل الوحيد، فقد مات عثمان فى حريق سينما البيضاء، واستشهد عبد الزهرة فى ديزفول.

قلت بحزن كبير: - أعرف كل شئ، أنا حريص على زمانى القديم - أنا مثلك تماماً، لكننى (مطلوب). قلت له: لا أفهم معنى هذه الكلمة، فقال كمن يضحك: - يريدون قتلى، أخطأت مرة وأنا فى طريقى إلى عملى، دهست طفلاً بسيارتى وهربت، أهله يبحثون عنى، وأدرى بأنهم سيذبحوننى ذات يوم.

سقط الشاى على ثيابى، لم أعد أرى (باب السيف) تسرب السمك الميت على فراش الأمير.. ولا أدرى من قال نيابة عنى:

- إنها إرادة الربّ.

قال (عزيز رفعت) بعد أن سقط الشاى على ثيابى والسمك العفن على فراش الأمير:

- لا أحد يقول هذا منهم، لا أحد يفهم أنها إرادة الله، الطفل كان وحيد أمه وأبيه كما سمعت، جميل جداً، من الصعب نسيانه أبداً، كان فى الرابعة، أحلى ما فى المحلة من أطفال، أنا - والله - أكثرهم حزناً عليه، لكن، من يصدق؟

نظرت إليه، شبح من أرض لا مخلوقات فيها، مهمل، لا أحد يسأل عنه، ضحية خطأ عابر عجيب، رأيته ينهض، تركته يدفع الحساب عنى، بقيت بعده فى شرك من الرعب، تسرب إلى رأسى دفعة واحدة،ولا أفهم كيف تسلل الدمع إلى مساماتى وعينى وأصابعى.. وقبل أن يشعر بى زبائن المقهى، رميت نفسى إلى الزقاق، دمعة أخيرة كانت قد سقطت على بنطلونى، رأيتها وأيقنت كم ذرفت من الدموع.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شهيقٌ سريع مر بى، أريد أن أعثر على زفير يخفف عنى ما رأيت، كان (عزيز رفعت) قد اختفى عن المقهى والزقاق وعاد إلي بيته، رجعت بذاكرتى إلى أيام (العساكر والحرامية) أجمل لعبة فى الطاطران، كيف كان (عزيز) هو العسكري الوحيد بيننا، وكنا جميعنا (مجرد لصوص) يطاردنا (عزيز رفعت)من فرع في المحلة إلي فرع في محلة مجاورة، يمشى خلفنا من شبر إلى شبر ومن قشعريرة إلى قشعريرة.. كان في كل مرة ـ ياللعجب ـ يعثر علينا فرداً فرداً حتى إذا اختفينا فى برميل الزبالة أو رمينا التراب على أجسادنا النحيفة أو تسترنا بأبواب الجيران.

كنت أحس أن النار تأتى إلى جسدى وتحرق آلاف المسامات منى، عندما يمسك بي هذا (الجن) الطالع من تحت طيات الأرض، كان يضحك على غبائى وأنا أخفى نفسى فى عباءة أمى أو أترك فضلات المحلة فوق جلدى.. ماذا أفعل؟ أنا أصنع المستحيل لئلا يرانى (عزيز) ويكتشف أين مكانى، مع أنه فى كل مرة يأتى بهدوء، يمسك يدى، ويصرخ بقوة:

ـ لن تفلت منى أبداً.

وأعترف أن (عزيز رفعت) كان أذكى منى، من أطفال المحلة جميعاً، تمنيت أن أكونه مرة واحدة فى طفولتى وفشلت، عندما جعلونى (عسكريا) أطاردهم، يومها لصق نفسه مع الجدار بلا حركة، بعد أن لبس ثياب رجل عجوز محنى الظهر.. تركته ورائى، ولم أصدق أن هذا الشيخ المسن إنما هو نفسه (عزيز رفعت).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يومها راح يضحك منى ويقول بصوت بشع:

ـ أنت لا تفكر أبداً.

جعلنى أضحوكة أطفال الزقاق، وقررت منع نفسى من رؤيته واللعب معه، لا أحب هذا الغرور الطافح الذي يتسرب من عينيه، لكن، مع من سأمرح فى الطاطران إذا كان جميع الصغار يتسابقون إليه ولا يلتذون بشئ ـ أى شئ ـ إذا لم يكن معه؟

ويوم أصابته الحمّى تركنا الزقاق والثرثرة وسوبرمان، ورحنا نسأل عنه، خائفين أن يصاب بأى مكروه، ذلك يعنى نهاية أفراحنا إلى الأبد، لكنه عاد إلينا بعد أربعة أيام وقد تمكن من صرع الحمى والرجوع إلى مملكة الزقاق يسابقنا جميعنا إلى اللعب والفوز والقيادة والفرح.

وهذه المرة لم يكن وحده الذى يمرح معنا، كانت معه في جيب (دشداشته) العريض (ماجدولين) التى صارت تأخذه منا يوماً بعد يوم، أسأل نفسى: كيف تعلّم (عزيز رفعت) أن يقرأ تلك الكتب السميكة ولماذا أخذته منا وأبعدته عنا وصارت المسافة تطول وتشتد بيننا، ثم تمتد بسرعة أكبر وتطول بشكل نافر.. طيف يسابق حالة، ربما لغز يضحك من طفح بلا

معنى، لكن (ماجدولين) المنفلوطى سرقت منا (عزيز رفعت) - وأنا أراه يبكى أول مرة - أصابنا فزع عظيم، إذ اكتشفنا ذات نهار: أننا كبرنا، وصار علينا أن نترك طفولتنا على عتبة «الطاطران» فقد جاءها ودخل فروعها من هم أصغر منا.

الآن، وبعد أعوام من اللذة والنسيان والغبار الذى طاف على بغداد، رأيته هنا فى (باب السيف) بعد أن مزق الحاضر نصف ذاكرة الماضى، بعد أن مسّ الخراب جلودنا وصرنا فوق الخمسين، (عزيز رفعت)، ذاك النمر الفارع العنيد، يعيش بين شعاب المحلة، محنى الظهر، يخاف أن يراه النور أو ينعكس عليه ضوء المركبات البعيدة التى نسمع أبواقها عن مسافة تزيد على ألف متر.

ليس هذا (عزيز رفعت) الذى (كان) ولا يمكن أن أربط حاضره بماضيه إلاّ كما أربط الغيوم بالمناجم، كما أربط نبض القلب بعاصفة من دخان، ليس هذا (عزيز رفعت) أبداً.

جاء خبر طعنه بالسكين، حفنة من المسامير تنزل فى أعماق لحومنا، مع أن أهل المحلة لا يعرفون أى شئ عن هذا الكائن المنزوى الذى لا يعرف نصف أبناء (باب السيف) اسمه ولا مهنته ولا كيف جاء وعاش في هذا المكان البائس، الذى نهش النهر فيه وعافه مجرد أطلال يسكنها الفقراء؟

وحدى الذى كان يبكيه بحرقة، بموته شعرت أن طفولتى قد ولت اليوم عن جسدى، الخسارة كائن من رماد، رأيتها، رأيته يدخل عينى، يمزق هذا الجزء البليد الخفى من أحشاء الرأس، غادرنى نقائى وبراءة قلبى وأنا أنظر إلى جثته تمشى إلى قبر ضيق فى مقبرة مهملة عافها أبناء بغداد من سنوات بعيدة، نظرت إلي قبرى، وبكيت أعواماً لن تعود، على سمك عفن تسلل فى الليل إلىّ فراش الأمير.. لكن طفولتى انتصرت على غابئى وبراءة الماضى رفعت راية الحنين علي جسد الموت، وأنا أحدق فى (عزيز رفعت) الذى انتهى.. أنزلوه فى القبر، وأنا أبكى على أكثر من عزيز واحد.

قتلوه ليلاً، طعنوه دون أن يسرقوه، تركوه على رصيف المحلة، غارقاً فى دمه حتى الفجر (هذا العزيز الهارب الذى دهس طفلاً بسيارته) ما زلت منذ موته أسأل نفسى:

- من الذى ذبح (عزيز رفعت)، إذا كنت أنا نفسى لم أقتله، هو الذى كان السبب فى أكبر كارثة حلّت فى حياتى منذ أن دهس ابنى الوحيد بسيارته و.. مات؟؟

بغداد ١٩٩٢

محمد أحمد حمد

أشرعة الغيمة المضيئة

هاهو البحر يبدأ تاريخه من لقاء حميم.

من عناق الهواء الموشح بالزرقة المخملية فى منتهى الأفق، والماء يبدأ أسفاره من أقاصى الجهات إلى صخرة الشط، تغسلنى فوق أطرافها موجة من نسيم .

يتراقص برق المرايا على ثبج الغمر، تعلو على الأفق زغرودة الريح والضوء، يولد زهر من اللازورد وتركض خيل من الياسمين .

تتفتت أعرافها كلمات على الرمل أقرأ فى سرها كل ما يقرأ العازف المتفرد فى شفرات الأهازيج، ما يقرأ الطير فى لوحة الفجر، أقرأ سفر الحضارات والبشر الغاربين .

أتراجع فى زمن الكون ذاكرة تتفلت من أسر هذا الحضور إلى أول الوعى، تأخذنى سنة من نعاس / رأيت الحضارات يرضعن فى ساحلى لبن الفجر من ثدى جميزة النيل حتى استحالت شموساً مضوءة، رأيت الشموس تطير بأجنحة الضوء عند الأصيل تحط على ساحل الغرب، ثم رأيت وحول الظلام تساقط فى ثمر التين حتى استحال حصى ميتاً من تراب وطين .

استمع أيها البحر لى فأنا أرجع الآن من رحلتى فى السنين .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استمع لى فإنى حزين .. حزين.

السفائن قادمة، حولها تتصايح نورسة العشق تصطاد أفئدة من صدور مولهة بالحنين .

دلنى أيها البحر كيف أعيد طيور الشموس إلى عش جميزة النيل، هل أترحل فى موجة للبلاد البعيدة، أنزل فى مرفأ أخضر يتقافز تحت دواليه سرب من الظبيات على الساحل الآخر الرطب تدفئنى رشفة من شفاه، وتمطرنى غيمة من عيون كزرقه هذا المزيج من اللا زورد السماوى والماء، يسكرنى الرقص والخمر حتى أنام على هدب سارية وأعود/ أترجع طير الشموش إلى العش فى جعبتى؟ دلنى أيها البحر إنى أتيتك منقسما يتباعد شطراى/ هذى السفائن مبحرة، ونداء السفائن يبحر فى موج صدرى؛ أأتْبع هذا النداء اتِّباع النوارس للغمر، أم سيفاجئنى الموت كالقرش يفجأ قارب صيد قديما؟

دلنى أيها البحر، أم أنت منشغل بالرحيل تعد الحقائب والسمك المتقافز للسفن، هل أستقل السفائن أم أتشبث بالصخرة الساحلية متكئاً لا أريم؟

دلنى أيها البحر هل أتلفح بالصوف، صوف «النصوص القديمة» أقبع فى خيمة عند بابك، أبحر فى موجة من رمال إلى الأمس أملأ رحلى بتمر قديم، وأوعية من حليب الشياه، أشد الرحال لقصر الخلافة أم أرتمى فى مياهك أغسلُنى من فحيح الرمال ومن صدأ القيظ فى سافيات الهجير، وأغسل فضة قلبى من طينة الأمس؟ لكن فى الأمس نجما تسيل جداول أضوائه فى شرايين أشجار روحى، فكيف اغتسالى من الضوء بالماء؟ قل أيها البحر، إنى على صخرتى منصت، لا ترغ فى الصهيل المسافر، فى صخب العابرات من الفلك، فى نزق السابحات الجميلات فى نزوة الصيف، إنى سأقرأ ما يرسل الموج من مفردات مفضضة رسائل بوح لعشاقه الوالهين.

هل تقول السفائن مرت وأنت على صخرة تتأكل كالجرن فى صهد عافيتى؟ لست فى حاجة للسفائن.

ـ «إنى حملت شموس الحضارات من أفق شطك فى برج صاريها، ثم غرَّبتُ..».

أنت؟ وتعترف الآن؟ إنك ـ لاشك ـ أغويت طير الشموس بأسماكك الذهبية، بالطحلب الغضّ، باللازورد تخطفه الموج من زهر هذا الهواء.

ـ «بل قراصنة السفن والجند..».

كم فى غياهبك الشبحية من صرر السر تكتمها فى قرار مكين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أأعدّ رباطاً من الخيل، أتيك فى هالة من جنود كتائب غزو ـ ونحرق من خلفنا السفن ـ نعبر غمر المضيق فتحملنا فى مقاصيرك القزحية، نفتتح المدن الساحلية أو نتفرس فى أوجه السفن نقتنص الغاصبين؟

ـ «لست فى زمن الغزو والفتح..».

كيف السبيل إذن أيها السيد البحر، هل أتخلص من ضوء أمسى، وأنزعنى من صحائف رمل النخيل، ومن خصر جميزة النيل غصناً جموحاً يهاجر نحو الشموس، ويغرس جذراً له فى بساتينها يتطفل لبلابة تتسلق برجاً من السنديان، يزيل ملامح وجه قديم بثلج الشمال، يدور بدوامة من غياب إلى غير ما رجعة..

ـ «إنه هرب اليائسين»!

دلنى أيها البحر كيف أجمع أشلاء ذاتى، أعيد طيور الشموس ترفرف فوق غصون مجراتنا؟

ـ «لا تقع تحت أظلاف يأسك، لا تغترب فى زمان قديم يعشش فى جزر الصخر تحرقها سافيات الهجير، ولا تغترب فى غد ليس من فجر شمسك، أشعل قناديل قلبك من نجمة الأمس، واقطع هضاب السموات والأرض بحثاً عن الطير كى لا تظل شموسك فى الأفلين».

أأطير إلى ساحر الغرب كى أسترد طيورى المضيئة؟ أهو يفتح أقفاصه فتطير إلى عشها أم يخبئها فى الجراب؟ أيكنز أسرارها فى مغارة أضلاعه أم يخبئها فى اخضرار المرافئ والأعين الزرق من ساقيات النبيذ.. الغزالات يرتعن فى شهوة الشاربين؟

ـ «لا تطارد غزال المرافئ، طارد غزالة شمسك، يهديك ما فى الوفاض من الضوء، إن خلاياه فى وهج تلك الشموس الهجين».

فإذا أنكر العارفون انتسابى «لآتون» أو «للهلال القديم» أأسرق بالقصب الأجوف النار من كير «هيفاست»(#) فى غفلة الحارسين؟

ـ «بل أضئ من توقدها شمسك المطفأة..».

أعطنى خاتماً من كنوزك نقشاً به يعرف المنكرون انتسابى لملكة الشمس.

ـ «إنى سأشهد ـ فى ساحل الغرب ـ أنك من نسلها الخالقين».

(#) هيفايستوس Hephaestus: هو صاحب الكير العظيم، إله النار القبيح الأعرج ابن زيوس وهيرا فى الميثولوجيا الإغريقية.

ربما كنت تمكر بى، فاجعل الآن لى آية أيها البحر..

ـ «ابسط يديك لأعطيك لؤلؤة تتألق بيضاء من غير سوء لتنقش فى وجهها تاج مملكة الضوء..».

إنى إذن لمن الشاكرين.

سأسافر فى غيمة من زفيرك، آخذ ضوءاً من الأمس أشرعة وأطير على صدرك المتجعد بالموج واللازورد المفتّح والياسمين.

وأحلق فوق سواحل أخدودك المترامى الذراعين من شرق كفك للغرب مؤتزراً بحرير السماء المذهب، فامسح بروق الهواجس والانقسام بشطرىّ، هدّئ صراخ وحوشك فى الظلمة الشبحية كن بى رحيماً رحيم.

واجعل الريح أنفاس ورد، واوقف عواصفك الموسمية، واضفر صهيل الخيول وصبوة طيرك أغنية تتردد فى رئة الأفق حتى أعود بكنزى المضىء فأبذره فى القفار، وأطلقه فى العيون الكليلة، فى ردهات الصدور، أعلقه فى فضاء السديم!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سعيد الكفراوى

البنت التى واربت الباب للحلم

بدا كمن يطفو من كل الأماكن، خارجا من أسفل التل.

يصعد مجنحا بثيابه السوداء الممتلئة بالريح، ناظراً من بعيد سور البيت بعينه المحدقة التى تدفع الرعب إلى قلبه، وبسمته الغامضة، ورائحته التى تتراكم فتزحم أنفه وتكاد تخنقه.

هل كان قد غادر قاربه بعد أن ربطه فى جذع الأثلة، وخطا تنغرس قدماه فى الرمل فتترك الأصابع علامات كالوشم ليواجه الحجر؟.

هل كان قد أخرج من جنبيته خنجره الذى باشر شحذ حده على الحجر، مراقبا شرر النار؟.

هل؟.... هل؟..

يتململ الذى فى رقاده غير منتظم النفس، رافساً غطاءه ضارباً الهواء بيديه وهو راقد على سرير الأعمدة السوداء ذى العرائس المطلية بصفرة الذهب.

يأتى من عند طلل النار، مجتازاً خرائب المعبد القديم، الكامن هناك على تلة الصخر، شاهداً على تيار الماء المندفع، والقارب المؤرجح بالموج، ورواق قدس الأقداس، شاحذاً سكينه فى جدار الاف السنين المنقضية.

ما كل هذا الإصرار على المجىء؟

لا أحد فى مكنته مغادرة حلمه بهواه.

لمعة سلاح السكين ضوّت منفجرة عندما لذعتها شعاعات الشمس الصاهلة فى البرية فانفجرت فى عينه بؤرة من نار.

«ابعدوا الضوء عن عينى»

صرخ بها وقد تململ بدنه على سرير العرائس الذهبية. خطا رجل الخرائب، وطلل النار، والمعبد القديم، والسكين المشحوذ، وقارب الماء نبات الشوك، وصفّير الرمال، فاردًا صدره للريح.

هل كان ملثّما؟

لكننى أعرفه.

أحس بابتسامته، فخ تحت الرمال. الآن يمعن النظر فى عينيه السوداوين.

تواجهنى، تحمل الوعد، وتشق غيم أول النهار.

يراه راسخا كتمثال. يجثم على محيط الرمل، يدور به كوكبه حتى الشمس القريبة. يحيط به فضاء المدى المفتوح على المتاهات.

يقصدنى كأننى ذئب الهرارى، وأنا راقد لا أقدر أن أدفع الحلم.

لو أن الرجال الذين شاهدوا دم أبيه المراق على أسفلت الجسر... لو أنهم... لم يشاهدوا جدائل شعره [وأنا أغيب فى خضرة زرع الربيع.. لو أنهم..]

ثأر بثأر وأنت لا يمكنك أن تحيا بشرف دمك منقوصاً.

رفس الفراش عندما حث حامل السكين من خطوه، يرقب أرنب الصحراء الجاثم فى ظل نبتة مزهرة. يقبض على أذنيه الطويلتين ويواجه به عينى الشمس. ينتفض الأرنب عندما يرى الخنجر المشحوذ يضوى، فيصرخ صرخة الموت قبل أن يجز السلاح العنق فينفجر الدم مطرطشاً مثل مطر الصيف فى غير أوانه. يدفع الذى على فراشه يده إلى أعلى حاجباً مطر الدم وقد صكت سمعه ضحكة تخرج من كل جهاته.

ألا يمكننى النهوض من هذه الرقدة؟ مربوط أنا لأوتاد.

من يقدر قبل تمام الرؤيا، قبل أن تتكامل المصائر وتتشكل النهايات.

صوت كحجر الطاحون تعود على سماعه منذ عرفه الناس من جديلته.

إنقلبّ على جنبه، ثم عاد إلى الرقاد على ظهره.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ضوء يكشف ما تعود أن يكشفه كل يوم. أشجار الأسيجة تلوح من خلال ضباب مؤقت، رائق غير لحوح. المقرئ الضرير أسفل الجسر يتوضأ. انفلات الحيوان من جحره يدب على السكة يسبق الشمس. صورة للأب والجد على الحائط تواجه مرايا الدولاب القديم. شماعة الملابس وبندقية معلقة على الجدار من حزامها كابية بلا لمعة.

كان الرجال ـ ككل يوم ـ قد غادروا منتصف الليل.

انفضت المضْيفَة مثلما تنفض كل ليلة. زحمة الأصوات واختلاط الحكاية وَنَسْ. يسحب البندقية من مرقدها ويقف بين الحظيرة وغرفة الخبيز وقد عاد أهل الدار إلى مراقدهم. يستمع دبيب الحشرة، والنملة، وهفة الجناح، وفح الأفعى، وضحكة المرأة في الليل بين ذراعي زوجها المطمئن، يطل على الحيوان في الحظيرة، ويدفس يده في العلفة داخل المزود. يشعل سيجارته أمام الدار وتطل عليه امرأته فلا ترى إلا جمرة النار تروح وتجيء من النهر حتى باب البيت.

من يقبض على القلب ليوقف رجفته.

ورأى عشرات الضفادع تخرج من جرف النهر لتختفي بين الحشائش، وسرعان ما أحس بها تمشي على بدنه.

البنت بنته خرجت من باب حجرة العيال. نهضت بثوبها المزركش بالورد، تدفع ضفيرتها الشقراء، وقالت:«ألعب أمام الدار، وأشوف السمك في المصرف الرائق».

رشت وجهها بالماء، وخطفت من حجرة الخزين رغيف الخبز وخرطة الجبن، واجتازت الصالة، وفتحت الباب هابطة الدرجات الخمس حيث البوابة الكبيرة التي شد مزلاجها ونفذت منها تاركة إياها وباب الدار مواربين.

يعبر الذي في الحلم قنطرة المعاهدة. يمشي على تراب السكة المندى بالندى الهابط من فروع السنط والكافور والليمون الذي يسور الغيطان. ينفذ من البوابة التي واربتها البنت ويصعد الدرجات الخمس قابضاً على درابزينها ويدخل من الباب. الآن يتوسط صالة الدار. كانت الساعة قد جاوزت الخامسة. يطوف بالدار وحده وقد أشعل مصابيحها. يتعرف على أعراسه، وخواتيمه، ومواسم ذبح الأضحيات في الأعياد، ويعاين قلب غريمه في مكمنه. سمع نفسه يهتف:

كيف سمحت له بكل هذا الاقتراب؟.

يود الآن أن ينهض من رقدة الموت. يتخلص من كابوسه الذي جعل من قلبه كرة قافزة، لكنه لم يستطع مقاومة ما هو فيه واستسلم بكل وعيه وكأنه جزء من المشهد.

ضَرْبَة القدم الشديدة جعلت باب حجرة نومه ينصفق منفتحا في عويل. قبل أن يفتح عينه وينتبه أحسّ بشفرة السكين الباردة على حنجرته فانقبضت كل عروقه وشدت كالأوتار، وقاوم ارتعاشة تضرب عامودَه الفقري.

عندما فتح عينه واجهت عين غريمه.

لم يكن ثمة لئام... خدعنى الحلم.

الآن كل الأشياء عارية على نحو من تجريد، لكنه شحذ إرادته. غادرته مرة واحدة مخاوفه وقد ضبط نفسه، مدركا فى ومضة من زمن كأنه قد غادر الهاوية، وأحس بصفاء غريب كصفحة مرآة دولابه، وبقدر ماتسللت طمأنينة إلى نفسه جعلت دمه يهدأ على نحو مريح، بقدر ما شعر بإحساس صوفى جعله فى لحظة يقطف نبوءته. هتف مبتسما (ها أنت قد جئت).

غادر الآخر ابتسامته عندما أحس بالانتصار، وقد فارقه الضنى.

كان الذى يرقد على سرير الأعمدة مستسلما على نحو مريع مدركا أنه أحد الواصلين، أولياء الله، فى تلك اللحظة (لحظة الامتنان هذه) جزت السكين العنق من الوريد إلى الوريد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقديم وأشعار : محمود يسرى حلمى

كائنات إيفيلين عشم الله وقصائد تراها

كانت الأسطورة توسلاً معرفياً للإنسان منذ طفولته فى الكون ؛ ليفك الغاز حياته مع الطبيعة، ثم كانت بعد صياغتها الأولى توسلاً جمالياً للمبدعين يسقطون من خلاله رؤاهم؛ فكانت بذلك - إطاراً او متكأ استلهامياً. ونحن هنا أمام تشكل أسطورى للعالم، رؤيا تتخاق عناصرها فى منظومة مميزة.

إن الفنانة **إيفلين عشم الله** تصوغ أسطورتها - ذات الملامح الخاصة : بعناصرها وبنائيتها وجدليتها مع الواقع - حيث الإنسان قد بلغ أشُدّه، وصار فى عنفوان نضجه واكتماله.

أسطورة تتوزع فى لوحات؛ كل لوحة يحدها إطار يضم عالماً رحباً ثرياً. والأعمال مجتمعة تنتظمها رؤيا متميزة، شديدة الخصوصية والاختلاف، غرائبية الخيال والتعبير، وغير منبتة عن الواقع المعيش فى آن.

هى أعمال مرآوية رؤيوية، مرآتها ليست فضة؛ بل فضة مرآتها تتخالط وكل عناصر الأرض والكواكب البعيدة، فتصير إلى سطح متعدد المستويات عميق الطبقات ، ذى قدرات عديدة فاعلة جدليات الامتصاص والعكس والانتقاء والإبراز.

والفنانة هى ربة هذا العالم وحدها، بل تكاد تكون خالقة أرباب، صائغة أسطورتها الخاصة، فى سبيكة سرها سحر لا يستطيع فك رموزه إلا «بتاح» الذى ربما نفحها السر ذات يوم ثم استراح!

وهذا العالم العجيب يستفز دهشة من يقترب منه؛ تلك الدهشة التى ما تلبث أن تجعله متورطاً يغوص فى غمر، لكنه يستسلم لها؛ إذ يجدها دهشة كاشفة، ثم فى جوبانه الدهاليز والكهوف والقيعان والمجرات يتحسس حالة غموض يستحبه؛ لأنه غموض دال، حادث بفعل تلقائية واعية مؤسسة. إنه غموض يتسم بحسن النية، وبحميمية اكتناف الواقع، وباستشراق مؤمل.

إننا فى أبهاء عالم حُلمى - وأحياناً كابوسى - مفعم وزاخر بالرموز والتأويلات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أموت غداً
وموعدنا بعد غد
انتظرني إذن
فإني سآتي
فلا تبتعد
أنا سوف آتي

عُروشُهم القديمة

ترتبط الأنوثة بانتزاع الشعيرات من الجلد وذلك الاحمرار الدافئ الذى يعقب الوخز .. ترتبط كذلك بسؤال لم تُجَبْ عنه إجابةً صحيحةً قط ربما لأنه مجرد معابثة شهرية ماكرة (لماذا تبدين معتلةً هذا الصباح؟) الأنوثة عادة تعنى اختلال الغدد الدمعية هذه التى تجف تباعاً كلما كبر الأبناء حتى تأتى اللحظة التى تجف فيها البئر المقدسة فتروعنا من حين إلى حين هذه القطراتُ التى ترشح على جنباتها .. إن دمعة واحدة لا يجب ـ مطلقاً ـ أن تسقط بعد الآن فداخل هذه الكرة الشفافة سنرى حتماً مَوْتُورِين ـ يشبهوننا ـ يتبادلون رشق الرماح مكان الشعيرات التى كنتُ قد تحدثت عن انتزاعها. ربما لهذا نخبئ موتانا فى مكان رقيق كالغدد الدمعية ليتبوأوا من جديد عروشهم القديمة .. ربما لنتذوق ـ نحن أيضاً ـ بعض مياه الآبار من حين إلى حين.

قصتان

١ ـ الواجب اليومى

جمعت خيوط شعرها المتباعدة فى فوضى، لملمت أوراق التوت المتساقطة .

ضربات قلبها تتلاحق، صدرها يعلو ويهبط، والعرق مخنوق تحت مسامها .

ركنت ظهرها العارى على حافة السرير، وضوء السهارية الخافت يعكس على المرآة ظل اللحظة، فتبدو الأجساد أكثر ضخامة والملامح مختلفة .

أشعل سيجارة .

ـ لم يعد بك نفَس

اقتربت منه، وضعت راحتها على ظهره المبلل بالعرق:

ـ كيف لى أن أستحضر ما قطفته السنين ؟

ألقى عقب السيجارة فقالت :

ـ هى حجة كغيرها.

جاوزت الساعة منتصف الليل، تذكرت أنها لم تبتع لبناً منذ أيام مضت، وأن جامع القمامة سيظل يطرق الباب حتى يزهق وأنها ليست واثقة من ملء المنبه فى ميعاد ذهابها إلى العمل .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استدارت نحوه، عيناها فى عينيه والنظرات متباعدة. استلقت على ظهرها، أمسكت بكفيه تجذبه نحوها، تنقلت عيناها بين صدره العارى وعنقوده الراقد بين الأعشاب .

عاودت المحاولة، ظلت عيناه ترقبها وجسده جماد. فتشت فى ذاكرتها عن بعض مناطق الإثارة والدغدغة أيقظت محاولاتها المتكررة بعضاً من حواس نائمة، قبض بكفه على الثمرة المقشرة، لعق حبات الرمان النافرة، انفرط عنقوده واستغرق فى إيقاع الشخير المنتظم.

عاودها الوخز الخفيف فى قلبها، لملمت شعرها، جففت عرقها وأنفاسها تتلاحق فى صعوبة .

كانت تمتص رحيق العشق مرات ومرات، حتى بدأت أوراق العمر فى التساقط، أضحت الأيام واجبات يومية متثاقلة .

تذكرت أن عليها شراء علبة مهدئ غير تلك التى نفدت .

وضعت الوسادة فوق رأسها، مستحلفة النوم أن يأتيها ليكسر قيد زمنها الضيق ويعاود صبابة الحلم / العشق الذى كان .

٢ - إيقاع وحيد

تنتشر النغمات

أرقص، أدور، وتدور بى الأرض، وتقذفنى الرغبة المجنونة إلى البلاد البعيدة / القريبة؛ ويفور قلبى، تذوب جبال الجليد، ترتفع الشهقات.

تهدأ .....

أترنح ألما ولذة، تدثرنى رموشى المبتلة، تصعد قدماى الحافيتان إلى اللا منتهى، تنفر حلمتاى.

يدور القلم فى خطوط دائرية مفرغة، أتكئ على إيقاع وحيد، تنكسر الحروف داخل الحزن المرشوش على الأوراق ترصدنى عيون الخوف، أختبئ تحت عمرى المسروق منى، تستوقفنى دمعة اللقاء / الفراق، أتعلق بغد غير مألوف .

تتصاعد إيقاعات قلبى، يمتد صداها فراغا، أنزل بساقى، تشقنى الغربة نصفين .

تتوقف النغمات .

أموت وأحيا، تبحر الذكرى سفينة فى دمى، ترسو على عيون البراءة والصبا، تطرطش المياه حولنا، نتسلق الشجر، نقلد الطيور، نلعق حبات المطر .

بينك وبينى غجرية السنين، تتبخر فى دخان الرحيل، وما بين الخوف والرغبة، تتسلل النغمات من جديد، تنتشر، يتصاعد الإيقاع المجنون على رمال صدرك المتحركة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رجل وحيد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ماذا تريدْ؟

لا الهاتفُ الغافى بقربِ سريرك المقرورِ

يحملُ ما تَوَدُّ ولا البريدْ..

ولا وجوهُ الأصدقاءِ بدفترِ الصورِ القديمةِ

تستعيدُ ملامحَ الزمن السعيدْ..

يا أيّها الرجل الوحيدْ..

ماذا تريد..؟

جدرانُ حجرتك اسْتحالتْ عالماً

فى ضيقِ صدرِكَ،

يحْتويكَ ولايزيدْ..

ماذا تريد؟

ما زلتَ تطمعُ أنْ تريقَ على جذوركَ

من رواء حديثها طللا

يُعيدكُ للوجودْ،

هى لم تجدْ فى صوتك المشروخِ

أغنيةً تعلقُ صدرها بالريحِ،

أغنيةً تُفتِّحُ فى ربيع الصدرِ أجفانَ الورودْ...

ماذا تريد؟

ما زلتَ تحلمُ

أنْ يدقَّ بصدرها

ما دقَّ صدْرَكَ من رُعودْ

هى صدفةٌ جمعتْ خريفَكَ والربيعَ،

وجاوزتْ كلَّ الحدود..

ومضتْ، كما تمضى الحياةُ

ولن تعود..

بين الربيع وبين خاتمةِ الخريفِ مواسمُ الأمطار

والتذكار،

والليلُ المعبأ بالجليدْ

هذا خريفُك فانتظرْ..

علَّ الربيعَ يَدقُّ بابك

من جديد..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جمال زكى مقار

العائلة

يوم أن غزلت شباكها خيطا من الوعد وخيطين من الدهاء، ومشت بمرود المكحلة، ضربت خطا من السحر الناقع ورمت قلبه الفتىّ اليافع، ذلك الفتى البدوى الممزوج دمه بالصفاء، الملفوف بأنغام الصحراء والحداء المسكون بنداءات خفية، المملوء بصرخات الحرب ودق طبول عنيفة، سقط.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عندما نهض رآها تعدو أمامه، شعرها يعابث الجنون داخله ويعاكس الريح، انطلق فى إثرها هى المرأة الحلم يا ولد، خلفها إلى الأبد.

اجتاز مفازة خوفه البدائى من الحدود، واخترق المدن الباردة التى تنام ملتفة بصقيع سنوات من الجمود، والمرأة طائر مراوغ، وطيف مخاتل، يلوح له فى الغابة صوتها ضوءاً خاطفا يمرق من بين الأغصان فينخطف قلبه، تدور قدماه وعيناه، يضرب فى عماء أغصان الأشجار، يخرج إلى الصحراء، على مشارفها وهو يستقبل الموت جاءت ملفوفة بالأوشام والطلاسم، وفى ظلمة غرفتها بين شراشف سريرها، غنت له، هدهدته، ومن نفحة المسك فى لباسها خرجت حوريات زففنها إليه على وقع البشارف فض بكارتها، وعلى وتيرة غنجها المنغوم أقام مزرعته، استولدها، ولدت له ذرية من ذكور متوحشين.

اثنا عشر ولدا، كانوا حين يأكلون، يقعقعون ، يشتجرون كالضباع الوالغة، فيقول الناس (أبناء سعيد يأكلون).

كان لها أن تتيه، هى واهبة البنين وحدها، تنظر إلى أولادها وهم يرحلون فى أول النهار طلبا للرزق، تطمئن إلى عزها المقيم، ترسل مع الصباح دعاءها، تبتسم بلا خوف من المجهول، ترتد، تجد (سعيداً) خلفها واقفا سبعا من سباع الفلاة

لم تنل من فتوته الأيام، تغيب بين ذراعيه وفى صدره الوسيع، يغيبان فى خبائهما بعض ساعة، يخرجان بعدها من شعاعات النشوة جوادين يصهلان يحمحمان للشمس فى كبد السماء.

حتى جاء صباح، استدارت خلفها فلم تجد سعيدا ولا ذراعيه ، دارت بحثا عنه، غاب وطالت غيبته، سأل الأبناء عنه الأماكن ، قلبوا الصحراء، فتشوا الجبل، القوافل عند مفترق الطرق هزت نوقها رؤوسها نفيا، النسوة الشامتات وحدهن امتلكن الإجابة، قلن لها:

- رحل سعيد خلف السحاب، اجتذبه النداء، ورفع عن الأرض. وأخريات ماكرات، قلن بلا حياء:

- نعم، انجذب الفتى المسكون بنار الجسد نحو جارية رومية. لها عينان زرقاوان تسبحان فى حمى الإيمان، وفم ياقوت هامس، وأنف دقيق، وجدائل من ذهب، ولحم مرمرى مشرب بحمرة الشفق، فمن يلومه وهو يتصيد لحظات يبترد فيها من الصَدَى، وأنت عجوز فارقك الضياء، ومات على مشارف مخدعك الدفء، وكف النغم.

هو يذكر ذلك المساء، حين عاينها، رآها، صارت إلى هزال، نحل عودها، تكرمش جلدها وصوت الطائر القديم صار إلى ثغاء، ليلتها لم ينم، والفجر يمسح بكفه الندية وجه العالم، نهض، مشى إلى ناقته العجوز، داعب مشفريها بحبات الشعير التى ملأت كفه الكبيرة، نظرت بعينيها الوسيعتين الطيبتين إليه تسأله، هى التى صاحبت معه الليل والنهار، أدركت من نظرته أن السيد خارج للصيد، نهضت تستدعى بقايا عافية قديمة.

وهو يعدو بها، رأى فى بيت خياله امرأته منكفئة تحسو الرمال، استعذب ألمها وحدا به ناقته، اعتلى الجبل وغاب فى قرص الشمس الصاعدة موليا وجهه نحو المدن البعيدة.

شالته بلاد وحطته بلاد، وعند مدخل بلدة صغيرة، توقف لاهثا ليشرب وناقته من بئر على قارعة طريق تفضى إلى السوق، رأى الناس يحملون السلال على رؤوسهم، وآخرين يسعون خلف دوابهم المحملة بأقفاص الخضار والدواجن بين كلمات الهزار والنكات والتحية التى يتبادلونها مسرعين يدلفون من باب السوق، تأمل المشهد والناس الذين يختلفون عن أهل عشيرته، فيهم ليونة أهل الحضر، تتثنى كلماتهم قبل أن تقرع الأذن، وفيما هو مستغرق رآها، جارية من وشى الأحلام، يضىء وجهها حمى الاشتهاء بداخله، تلبس مئزرا تقطعه نمنمات متتالية بين الأسود والأحمر، تعتلى ظهر حمار صغير أبيض سعيد بحمله الخفيف الثمين وخلفها عبد أسود يهرول وراء حمارها، ألجمته بنظرة عينيها حين التقت بعينيه، أرسلت ضحكة قصيرة ساخرة لها حدة موسى قاطع، نهرت حمارها ووكزته بقدميها الصغيرتين فى جنبيه فأسرع وركض، وسعيد المنجذب يهمس لنفسه.

- أنها هى، هى وحق النعمة.

رآها تدخل السوق، بجانبه توقف رجل ليشرب، بادله التحية، سأله:

- من تكون هذه الفتاة يا شيخ؟

أجاب الرجل وهو يهم بالانصراف:

- هى ابنة حسان الوضيع الذى كان حتى قريب يدرج فى أسمال بالية،

صار الآن شيئا مذكورا، هو بائع عطور، حانوته فى السوق خلف سلاحليك العسس.

ضرب الرجل كفا بكف قبل أن ينصرف متمتما:

هكذا الزمن .. يبدل الأحوال من حال لحال.

وسعيد واقف حائر يفكر قبل أن ينيخ ناقته ويعتليها صوب أقرب خان فى المدينة، على باب الخان قابله خصى لطيف فى ثوب شفاف، له وجه مستدير متورد، يزين خال الحسن خده الأسيل ابتسم لسعيد، قال:

- أهلا يا شيخ العرب، أراك قد قطعت الفيافى، طبعا متعب تريد أن تستريح، كل الراحة هنا والهناء، وفى الليل ندخلك الجنة، نسقيك الراح، ونقيم لك الأفراح.

استمع له سعيد ذاهلا، رمى له دينارا، فمال والتقطه وقبل يده، مد يده الأخرى بعقال ناقته، أخذها الغلام، واستمع فى أدب، قال سعيد:

- أريد غرفة متسعة.

- أفضل الغرف بالطبع.

تركه ومضى نحو السوق من فوره.

كان يقلب أركان السوق بحثا عنها، حتى رآها جالسة بين قوارير العطر تنعكس ألوانها المختلفة، خضراء وصفراء وصهباء على وجهها، طنت نحلة الاشتهاء فى دمه، فلم ير حسان مقبلا راكبا بغلة مدندشة، لجلا جيلها النحاسية جرس موسيقى متسق النغمات، وهو محطوط فوق ظهرها يرفل فى عباءة طلساء، وعلى رأسه عمامة خضراء كبيرة تنسبه إلى الأشراف، يضوع من جنباته المسك، أمامه خادم أسود طويل مشقوق الشفة، يتدلى قرط من أذنه اليسرى، يهش الناس عن طريقه، ولما توقف أمام حانوته، ساعده الخادم على النزول.

كان الغروب يسكب بقاياه فى قهوتهما المرة الممزوجة بالهال وهما جالسان ساهمان يحتلبان فصى أفيون ويرتفعان إلى مصاف العارفين، يخترقان الزمن، ويفارقان المكان، يصعدان درج المستحيل.. فتنشق غبشة الأوهام عن حوريتين يرقصان فى صمت،لهما، تخضلت اللحيتان بدمعات كبيرة، والكفان تقبض الواحدة على الأخرى بين تمتمات الفاتحة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعد شهور ثلاثة، عاد من البلاد البعيدة ساحبا ناقته العجوز بيد، وبالأخرى يمسك عقال ناقة فتية عليها هودج مزخرف موشى بالقصب، أطلت من فرجته، (نورا) ابنه حسان، قطة، ينضح وجهها بشراسة لم تروض، وفى نظرة عينيها سحر يسوق سعيد المنجذب، توقف وأناخ الناقتين، نزلت جاءت الريح ولثمت شعرها وفرت فرحة، تجهم وجه نورا وهى ترنو إلى مضارب سعيد، جاء طفل صغير نظر إليهما مندهشا وجرى، رفرف كالهدهد بين الأخبية، خرجت على إثره وجوه كارهة، وعيون قاسية النظرات، تشع رغبات دامية، جاءت ضرتها عجوزا ناحلة مندفعة خلفها كنتان تجذبانها كى لا تنفلت ذئبة مسعورة تبقر بطن غريمتها، والأبناء واقفون، عيونهم تمسح الأرض لا تقابل عينى الأب الشامخ فى عزته ، أشارت نورا إلى الأخبية المتناثرة حولها وإلى السقيفة فى غضب، صرخت فى وجهه بين وجوم وذهول الجمع المترقب:

- أهذه هى الجنة الموعودة ياخرف، ردنى الى أبى الآن.

وهو جالس إلى حجر كبير يبرز من الأرض يمسح فى حنو رأس ناقته، جاءت نورا، نظر إليها ونهض، ناولته السوط ، أخذه، ولف ساعده حول كتفها، بينما العشيرة، الأبناء والحفدة الكبار والزوجات والأم، ينقلون الأحجار من بطن الجبل ويرفعون القصاع، تحت صفير السوط أو هويه على ظهر متعب أو متذمر شيد البيت الفخيم المتسع الغرفات المتراصة كالسجن.

تحسس سعيد بطن نورا المستديرة ببطن كفه المقعرة، سمع ركض الصغير، هزه الجذل، أصدر عواء منتصرا أرسله مع الريح شكرا للإله.

المساء يوشى الأشياء بوشى غامض، وفتاة من حفيدات سعيد تفرغ قربة فى قدر الماء الكبير تداخل فى أذنيها وقع الماء مع صرخات مخاض نورا، جرت تخبر الجدة التى خرجت، وقفت على باب غرفتها، خصلات شعرها الشهباء السائبة وانكسار ضوء المصابيح على وجهها المتقبض، لحظات حسرتها، كلها استجمعتها، لفت شالا أسود حول رأسها، تسللت من البيت، كانت تلهث وهى تعتلى الجبل ساعية نحو متوحد يقطن مغارة به، كان جالسا يزوم، لحيته شعثاء مصفرة، أكلت ثعلبة خبيثة نصفها، وجهه متغضن باك أبدا، عيناه تعكسان ضوء مصباح الزيت المعلق على جدار الكهف، روحه حزينة، يتدثر بعباءة مرقعة من جلد الماعز، شعره تاج من الشوك، امتلكتها أوهام وخيالات الكهف فاستحالت عنزة صغيرة ضلت الطريق، ارتعدت حين قال بصوت وان يمتزج بروائح فطريات عطنة تخرج من فمه:

- مطلبك يا امرأة؟

وضعت صرة الطعام أمامه وتراجعت، فض الصرة، ومزق بمخالبه الأرنب الكبير والتهمه، ولما فرغ منه تجشأ، مدت المرأة نحاسة الماء إليه، كرع الماء حتى سال على لحيته، مسح بمخلبه فمه، ورشق المرأة الواقفة بنظرة جمدتها، أشار بكفه لها، جلست متربعة أمامه، وبأصابع مرتعشة وضعت الدينار فالدينار فى حجره، مد يده وعبث بالدنانير فوسوست له:

- أريد قارورتين من السم، واحد ناقع لا شفاء منه ولا نجاة، والآخر أمهل من المدل الشحيح.

وقف بقامته المديدة فانفزعت المرأة وارتدت إلى الخلف زاحفة على عجيزتها، ومن كوة فى الجدار التقط قارورتين، دسهما فى كفها همت بالفرار، أمسك بها، قال:

- قليلا قليلا يا امرأة.

خلاها، انطلقت تعدو آخذة أحجارا صغيرة فى قدميها، وأصابعها تعبث بالزجاجتين فى سيالة ثوبها، لما وقفت أمام البيت، كانت صرخات ضرتها تمزق السكون حولها، وفجأة توقفت الصرخات، تحولت إلى بكاء طفل صغير.

فى الليل مزجت غلها بالسم الناقع ونامت تكز على أسنانها، جاءها المتوحد تحيط به الشياطين ومن عباءته خرج الصباح، رأت نفسها تقف أمام نورا الجالسة صغيرها فى حجرها يداعب الأحلام، سعيد منجذب نحوهما، كانت تحمل صينية عليها طعام تقدمه لهما، مد سعيد يده والتقط كوبا من لبن البعير، وكسرة من خبز الشعير، ابتسمت نورا لضرتها، مدت بدورها يدها والتقطت كوبا من اللبن الممزوج بالشهد القاتل، رأتها ترفع الكوب، وما أن اكملت نصفه، حتى أيقنت من رجفة عابرة أن السم قد سرى فى أوصال غريمتها تلتها عضة من ناب شيطان مجنون مزقت الأحشاء والمعى، انتفضت نورا كالذبيحة، وأرسلت نظرة مرتعبة متوسلة ماتت أسرع مما ظهرت، ارتمت تقبل اللبادة الصوف، تعض الأرض، تنهض من عبقرية اللحظة، تعدو فى سهوب اليأس، ترى ملائكة حزينة كسيفة بأجنحة دامية منزوعة الريش، تسد الأبواب عليها، لا شىء يطفئ النار الأجاجة الآكالة، تمد الكف بالكوب النحاسى إلى الزير، تجرع الماء فى جرعات كبيرة متعجلة، فتنطفئ النار لحظة، يراودها فيها الأمل، لكنها تعود لتثب من جديد وتستعر، حتى تمكن ثعبان غبى من قلبها، غرس نابه القاسى فيه وأفرغ سمه دفعة واحدة، هوت هامدة بجوار الزير، ومن فمها خرج خيط من الدم الرعاف.

نهض فى سورة غضبه، تلقى الجسد الميت بين يديه، وأرسل نظرة قاتلة إلى العجوز، سجى الجسد على أريكة قريبة، التقط سوطه، شد المرأة القديمة إلى سدرة عجوز، ساطها، لم تقاوم لم تصرخ، لم تند عنها صرخة ندم أو ألم، بل كانت تسبح ، فى فرحة انتقامها ولزوجة دمها المنبجس تحت وقع السياط، حتى كلت يداه وخفت ضجيج جنونه، اندهش، مال يلتقط حجرا كبيرا يضرب به رأسها، ظانا أن الحجر سينفلق من الغيظ، أمسك به ابناه الكبيران، ارتمى بالركن يزوم، يرسل مع الريح إلى الجبل عواء ذئب جريح.

أربعون نهارا وليلة، عدة أيام حدادها، خيم فيها الصمت والرهبة على البيت الكبير، كان سعيد يجوس فى الغرف بعينين حمراوين، وشعر ملبد أشعث، تفر من مشهده ونظراته الثابتة الطيور الداجنة والحيوانات الأليفة، حتى ناقته العجوز أنكرته وجفلت منه وتوارى حفدته خلف أمهاتهم الخائفات، هو لا يلتمس عزاء فى شىء غير الشمس الحانية وهى تمسح عظامه الخاوية كل صباح جديد.

مرت شهور وهى تتحسس بأصابعها الناحلة مواضع السياط الغائرة وجروحها التى لا تندمل، وليلة وهى ترتب فراشها وتعده للنوم، مست كتفها أصابع باردة، التفت كان الساحر اللعين واقفا يبتسم، وجهه شاحب أصفر، ظله الكابى يغمر الأشياء حولها، ويخرج من متاهتها ليدخلها يلثم يدها وهى تمزج السم بحلاوة العسل، تدسه فى لبن الـ (سعيد)،

وهى تكتم النحيب رأته فى عتمة الليل يخرج من ضلوعها وينسحب هامسا لها:

- قليلا، قليلا، يا أمرأة.

مرة، ومرة، ومرة، كانت تقف بين يديه منكسرة صاغرة كلها طاعة وحدب وأدب وهى تمد له كوب السم، تنتظر حتى يفرغ منه، تدعو له بالهناء والشفاء، وعندما تستدير بالموت والفناء. ذلك الصباح مدت له الكوب، هز رأسه راغبا عنه، تأملته، رأته قطا خصياً مسلما مستسلما بلا حول ولا قوة، تسكنه نظرة منجذبة أسيانة، قام عنها، خطواته المضطربة أيقنتها تراه جالسا أسفل السدرة العجوز التى شاركتها السياط، أن السم قد سكن بدنه، أمسك بغصن قديم تدلى من السدرة وتأمله طويلا.

فى الليل يتحسس بأصابعه الطويلة جسد نورا، يسمع ضحكتها الغنجة، حتى يؤذّن الفجر، يجوس فى درب متوحشة، تنتهى إليه ترجمة الجن قادمة تحملها الريح من أطراف الصحراء، يلتف خائفا بالدثار، ينهنه كالأطفال، يجيء الصباح، ينهض، يجلس أمام بيته، تجيء الشمس وتجلس معه، تحنو على عظامه الهشة، وهو يرقب فى أسى تغير أحوال الخلق من حوله.

ألمت به الحمى، جاءت ودقت أوتادها فى جسده، تمسكه هزة عنيفة، يرتعد فى عتمة الليل، يرمون فوقه الأغطية.

فى الصباح خرج باحثا عن الشمس، جلس على حجر يبرز من الأرض أمام ناقته العجوز، مشى بكفه الحانية على جبينها، نظر لها شاكيا، فانت حزنا عليه، راوغته دمعة خائنة، شخص ببصره رأى طيفا من قلب الجبل يقبل نحوه، ما يتبينه حتى صار قبالته، كومة من الأسمال تحتها رجل يطل رأسه منها، لحيته نهبتها الثعلبة الخبيثة، عيناه تشعان بفرح المهاويس وجذل المسوسين، وقف صامتا، بادله النظر، سأله سعيد مندهشا:

- من أنت يا رجل؟

همس بصوت جذل:

- أنا الجنون.

كشف سعيد صدره له وقال:

- تفضل.

دخله الخبيث وأغلق صدره دونه، عبث بعقله وأطلق ضحكاته فى الفضاء والخلاء حتى جاء حفدته ونظروا إليه مندهشين.

تلك الليلة، استحم، لبس أبهى ثيابه، رمى على كتفه عباءة طلساء من وبر الجمل، وذر شاربه بالحناء، ومسد طرفيه وأحدهما، كانت العائلة كلها تتحلق حول العشاء، توقفت اللقمات فى أكفهم وهم يرونه ينحو نحو الباب، تبادلوا الهمس،

بادلهم النظر فتصنعوا الانشغال بالطعام رأوه يمضى، تساطوا:

- إلى أين يذهب؟

جاس فى الطرقات، ولما لم يعد حتى الصباح فتشوا عنه، وجدوه ملقى بين الحصى عند سفح الجبل، بقايا من حياة تتردد بين ضلوعه، حملوا عظامه الثقيلة، أعادوها إلى البيت الكبير، كانت العجوز تقف عند سريره، ترقب ارتعادة جسده، دخلتها الشفقة عليه، همست:

- سأنقذه.

ردت الباب عليهما، رمت فوقه غطاء ثقيلا، اندست تحته، أخذته بين ذراعيها، تداخلت عظامهما البالية الباردة، انتزعت نفسها منه، مدت أناملها تعبث به لتبعث الحياة فى مواته، همست باسمة، لا شىء سوى انسكاب ماء الحياة من جسده، وفى جلوتها تحسست عظامه، سمعت فرقعتها وهى تتهشم فى يدها، أمسكت بالهشيم، فإذا الهشيم رمادا، ينسرب بين أصابعها وهى تخرج من دخانه، فتحت الباب ووقفت تلتقط أنفاسها المضطربة، رأت ابن ابنة حسان فى حجر مرضعة حلوب لها ضرعان كبيران، يقفز من حجرها، يحبو، يتساند، يشب، يمور يفور، يلبس عباءة أبيه، ويمسك عصاته، يلف عمامته حول رأسه ، ويتسيد الأسرة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إتالو كالفينو

ت : محمد عيد إبراهيم

مغامرة شاعر

* من كتاب «مَحَبّات عصبية» لإتالو كالفينو (١٩٢٣ ـ ١٩٨٥).

للجزيرة الصغيرة شاطئ صخرى عالٍ. تنمو عليه شجيرات كَبَّة خفيضة، من نوع النباتات التى توجد جنب البحر. النوارس محلقة فى السماء. هى جزيرة صغيرة جوار الساحل، منعزلة، غير مزروعة: فى نصف ساعةٍ يمكنك الدوران حولها فى زورقٍ، أو قارب مطاط، مثل ذاك الذى لهذين الاثنين القادمين أماماً. الرجل يجدف بهدوء، المرأة ممدودة، تتشمس. أنصت الرجل باهتمامٍ، مقترباً.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سألته: «ماذا تسمع؟»

قال: «الصمت. الجزر لها صمت يمكن أن تسمعيه».

فى الحقيقة، كل صمتٍ يتكون من أصوات دقيقة تطويه. إن صمت الجزيرة يتميز عن ذلك البحر الساكن المحيط بها حيث يتخلله حفيف نبتٍ، صيحات طيرٍ أو طنينُ أجنحةٍ مفاجئ.

أسفل الصخر، الماء، دون خريرٍ هذه الأيام، كان أزرق شفافاً وحاداً. تثقبه إلى الأعماق أشعة الشمس. فى وجوده المنحدر الصخرى تتفتح شفاه الكهوف، وكان الزوجان فى قارب المطاط ينسابان إليها فى كسل لاستكشافها.

لقد كان ساحلاً فى الجنوب، لايزال جذاباً للسياحة، وهذان الاثنان السابحان جاءا من مكان آخر. هو أسنيلى، شاعر ذائع الصيت نوعاً؛ وهى داليا هـ.، امرأة جميلة للغاية.

كانت داليا عاشقة للجنوب، عاطفية، أو متعصبة، وترقد فى القارب تتكلم بنشوة ثابتة عن كل شىء تراه، وربما بنبرة عداء تجاه أسنيلى كذلك، والذى كان جديداً على تلك الأماكن، وكما بدا لها، لم يكن يشاركها الحماسة بدرجة كبيرة كما كان ينبغى عليه.

قال: «انتظرى انتظرى».

قالت: «أنتظر ماذا؟ ما الذى يمكن أن يكون أجمل من هذا؟»

هو، مرتاب (بالسليقة ومن خلال خبرته الأدبية) من الانفعالات والكلمات الثرثارة التى يتميز بها الآخرون، ومعتاد على تكشف الجماليات المخفية والمتبدّلة أكثر من تلك الواضحة والتى لاتتقبل الجدل، كان لايزال عصبياً ومتوتراً. إن السعادة، بالنسبة لأسنيلى، هى شرط متوقع، تعيشه كاتما أنفاسك. ومنذ بدأ يحب داليا، فقد رأى علاقته الحذرة والهزيلة مع العالم فى خطر؛ لكنه تمنى الايتخلى عن شىء، لا من نفسه ولا من السعادة التى انفتحت أمامه. وكان الآن متأهباً، شأن درجة الكمال التى أنجزتها الطبيعة، من حوله - صفاء الأزرق فى الماء، لوعة أخضر الساحل ليصير رماديا، لمعة زعنفة السمكة فى البقعة القريبة حيث انفساح البحر كان رخياً تماماً - والتى تنبئ فحسب عن درجة أخرى أعلى، وهكذا، حتى النقطة التى ينفرج فيها خط الأفق اللامرئى كمحارة توحى على حين فجأة بكوكب مختلف أو كلمة جديدة.

دخلا كهفاً. رحبٌ فى مستهله، كبحيرةٍ باطنية من أخضرٍ شاحب، تحت قنطرة عريضة من الصخر. وفى غوره يضيق إلى ممرٍ معتم. دار الرجل بمجدافه على القارب ليتمتع بتأثيرات النور المنوعة. كان النور من الخارج، خلال المنفذ الناتئ، ساطعا بألوان جعلته مشرقاً أكثر مع النقيض. والماء، هناك، فاتر، وقذائف النور ترتد لأعلى، فى صراع مع الظلال الناعمة التى تنتشر من الخلفية. الانعكاس والوميض يتصلان كذلك حتى حوائط الصخر والقنطرة الواهنة على الماء.

«هنا تتفهم الآلهة» قالت المرأة.

«صه» رد أسنيلى. كان عصبياً. وكان ذهنه الذى اعتاد ترجمة الإحساسات إلى كلمات، عاجزاً الآن، غير قادر على تشكيل كلمةٍ واحدة.

دخلا لأبعد فيه. عبر القارب ماءً ضحلاً: حدبة صخرية على مستوى الماء؛ وطفا القارب الآن مابين وميض نادرٍ يظهر ويختفى عند كل ضربة مجذاف: الباقى كان ظلاً كثيفا؛ يخبط المجداف بين الحين والآخر فى حائط داليا، وهى ناظرةً للخلف، ترى فلك الأزرق بالسماء المنفتحة تتغير صورته بثبات.

نهضت وهى تصيح «سرطان بحر! ضخم! هناك! «صاحت، ناهضة.

قالت، مسرورة «... آب!... إير!» قالت لأسنيلى:

ردد الصدى: «الصدى!» ، وبدأت تصرخ بكلمات تحت تلكم القناطر الكالحة: ابتهالات، أبيات من الشعر.

«وأنت أيضاً! اصرخ كذلك! تمن شيئاً!» .

صرخ أسنيلى: - «هووو... . ياااا.. صدى ى ى ى ...» بين الحين والآخر كان القارب يحدث صريراً. وكانت العتمة أعمق.

«إنى خائفة. يعلم الله أن الحيوانات...»

«يمكن أن نظل نتقدم».

أدرك أسنيلى أنه متوجه إلى العتمة مثل سمكة الأعماق، التى تتفادى الماء المشمس.

أصرّت «إنى خائفة، هيا نرجع» .

بالنسبة له، أيضاً، وأساساً، فإن طعم الرعب كان غريباً. جدف راجعاً. وحالما يرجعان إلى حيث يتوسع الكهف، يصير سألته داليا: البحر أزرق مخضراً.

«هل هناك أى أخطبوطات؟»

«كنت ترينها. فإن المياه صافية تماماً».

«لسوف أستحم إذن».

انزلقت عبر جانب القارب، انسابت، سبحت فى تلك البحيرة تحت الأرض، وبدا جسمها أحياناً أبيض (كما لو كان ذلك النور قد جرده من أى لون يخصه) وأحيانا أخرى أزرق مثل شاشة الماء تلك.

كف أسنيلى عن تجديفه؛ كان لايزال يقبض أنفاسه. بالنسبة له، فإن كونه فى غرام مع داليا كان دائماً على هذا الحال، كما فى مرآة هذا الكهف: فى عالم ماوراء الكلمات. بخصوص ذلك الأمر، فى كل قصائده، فهو لم يكتب أبداً شعراً عن الحب: ولا قصيدة واحدة.

قالت داليا: «اقترب» ، ريثما كانت تعوم، فقد خلعت فضلة الثوب التى كانت تغطى صدرها؛ ورمتها إلى القارب. «دقيقة واحدة». وحلت أيضاً قطعة الثوب الأخرى التى كانت تقيد ردفيها وسلمتها لأسنيلى.

الان هى عارية. لحم صدرها وردفيها الأكثر بياضاً كان يبرز بصعوبة، لأن شخصها بكامله كان يشع تلك اللمعة الزرقاء الشاحبة، وكأنها الميدوزا. كانت تعوم على جانب واحد، بحركة متراخية، رأسها (بتعبير صارم، متهكم، مثل تمثال) فقط خارج الماء، وأحياناً حنية كتف والخط الناعم لذراع ممتدة. الذراع الأخرى، فى ضربات تدليك، تغطى وتكشف أعلى الصدر، المشدود عند قمتيه. تخبط قدماها الماء بمشقة، لتدعما البطن الناعمة، والتى تميزها سرة مثل أثر شاحب على الرمل، أو نجم لحيوان رخوى. أشعة الشمس، تنعكس تحت الماء، تمسها برفق، تغلفها بنوع من اللباس، أو تجردها تماماً كلها مرة أخرى.

إن سباحتها قد تحولت إلى نوع من حركات الرقص؛ معلقة فى الماء، تبسم له، مطت ذراعيها فى تكور سلس للكتفين والرسغين، أو بدفع الركبة التى جلبتها إلى السطح قدم قد انحنت، كسمكة صغيرة.

أسنيلى، فى القارب، كله عيون. فهم الآن أن مامنحته الحياة ليس شيئاً فى قدرة أى امرئ أن ينظره، على اتساع العين، كأنه غور الشمس الأكثر بهراً. وفى غور هذه الشمس كان الصمت. لاشىء هناك فى هذه اللحظة يمكن ترجمته إلى أى شىء آخر، ولاحتى فى الذاكرة.

كانت داليا تعوم الآن على ظهرها، تتواجه مع الشمس، عند فم الكهف، تنبثق مع حركة طفيفة لذراعيها تجاه الخلاء؛ ومن تحتها كان الماء يبدل ظله الأزرق، لأشحب وأشحب، فيضىء أكثر وأكثر.

«حذار! البسى حاجة! بعض الزوارق تقترب، هناك!» كانت داليا على الفور مابين الصخور، تحت السماء. انزلقت تحت الماء، مطت ذراعها. ناولها أسنيلى قطعتى الملبس الصغيرتين، وقد ربطتهما عليها، سبحت، وصعدت ثانية إلى القارب.

الزوارق المقتربة كانت لصيادين. تعرف أسنيلى عليهم كبعض من جماعة هؤلاء الفقراء الذين قضوا فصل الصيد على الشاطئ، ينامون فوق الصخور. ذهب صوبهم. الرجل على المجاديف كان شاباً، متجهماً من ألم الأسنان، وكاب بحارٍ أبيض كان يميل على عينيه الضيقتين، يُجدف فى رعشات كأن كل جهد يساعده فى الإحساس بألم أقل؛ أب لخمسة أطفال؛ حالة يائسة. العجوز كان على المؤخرة؛ قبعته القش من الطراز المكسيكى كانت تتوج صورته المهزولة بهالةٍ مهدبة، وكانت عيناه المدورتان تتسعان بفخر متغطرس على الأرجح، وهو الآن فى جلافة السكران، فمه ينفتح تحت شاربٍ متدل لايزال أسود؛ بسكين ينظف به سمك البورى الذى اصطاداه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صاحت داليا: «اصطدتما الكثير؟»

أجابا: «هناك القليل» ا. عام ردىء.

أحبت داليا أن تكلم السكان المحليين. لا أسنيلى. (قال: «معهما،

فأنا لا أملك الوعى البسيط». لم يبال، وتركهما عند ذلك.)

والآن كان القارب بمحاذاة الزورق، حيث الدهان الباهت كان مخططاً بالشروخ، وتلفه فلقات قصيرة، والمجداف مربوط بحبل ثقيل إلى محبس المجداف الذى كان يُصر عند كل دورة على الخشب المتهتك عند الجانب، وهلب مرسى صدىء قليلا بأربعة خطاطيف كانت متشابكة تحت المقعد ـ اللوح الضيق مع واحدةٍ من أشراك السلال المجدولة، والتى تلتحى بطحلب محمر، جافة يعلم الله منذ متى، وفوق كومة الشباك المصبوغة بالتنّيك والمنقطة عند حوافها بشرائح دائرية من الفلين، يلمع السمك اللاهث فى رداء حراشفه الحادة، الأخضر الكابى أو الأزرق الباهت؛ والخياشيم المبذولة لاتزال تنقط، تحتها، مثلث أحمر من الدم.

ظل أسنيلى صامتاً، لكن كرب هذا العالم البشرى كان نقيض مايتواصل به معه جمال الطبيعة من وقت قليل: كل كلمة هناك خابت، بينما هنا هياجٌ من الكلمات التى ازدحمت على باله: كلمات لوصف كل ثؤلول، كل شعرة على الوجه النحيف للصياد العجوز، المحلوق بشكل ردىء، كل قشرة مفضضة على سمك البورى.

على الشط، كان زورق آخر مربوطاً، مقلوباً، ومسنوداً لأعلى حصان نشر الخشب، وتحته، من الظل، تبرز بواطن الأقدام العارية لرجال نائمين، الذين كانوا يصطادون طوال الليل؛ وبالقرب، امرأة، كلها في لباس أسود، بدون ملامح، تجهز وعاء على نيران الطحالب، وذيل طويل من دخان كان يخرج منها. شط ذلك الخليج كان من أحجار رمادية؛ هذه البقع من الألوان المطبوعة الباهتة كانت شخابيط أولاد يلعبون، الأصغر تلاحظه برعاية أخواتهم الأكبر الحزينات، بينما الأولاد الأكبر والأكثر نشاطاً، كانوا يرتدون شورتات من بنطلونات قديمة لناس أكبر سناً، ويجرون ذهابا وجيئة مابين الصخور والماء. وعلى البعد بدا امتداد مباشر من شاطئ رملي، أبيض ومهجور، والذي اختفى من أحد جوانبه في حقول متواصلة وحصادة قصب شاردة. كان شاب في ملابس الأحد، كلها سوداء، حتى قبعته، بعصا على كتفه وصرة معلقة منها، يسير على البحر بطول ذلك الشاطئ، مسامير حذائه تعلّم قشرة هشة من الرمل: هو بالتأكيد فلاح أو راع من قرية بالداخل كان قد أتى إلى الساحل ليتسوق شيئاً أو آخر واتخذ درباً جنب البحر لأجل النسيم الملطف. سكة الحديد تُظهر أسلاكها، جسرها، قضبانها، السور، ثم تتلاشى في النفق وتبدأ مرةً أخرى لأبعد، لتتلاشى ثانية. وتنبعث مرةً إضافية، كأنها غرز في حياكة غير منتهية فوق علامات الطريق السريع البيضاء والسوداء، غيضة زيتون جاثم بدأ طلوعه؛ وفي الأعلى لاتزال الجبال جرداء، أراض مجلوطة أو شجيرات أو صخور فحسب. تقع القرية في صدع مابين تلك الارتفاعات الممتدة لأعلى، البيت على رأس الآخر، تفصلها شوارع - سلالم مهدت بالحصى، مقعرة في المنتصف لتجعل البغل الحرون ينساب على المجرى، وعلى عتبات كل البيوت نساء بلا عدد هناك، طاعنات أو بمقتبل، وعلى الأفاريز، يجلس في صف، رجال بلا عدد، كبار وصغار، كلهم في قمصان بيض، وفي وسط الشوارع كالمداخل، يلعب الولدان على الأرض وشاب أكبر راقد على الممر، خده على الدرج، ينام هناك لأن الجو أبرد قليلاً عما بالداخل في المنزل وأقل كراهة في الرائحة، وفي كل مكان، مضيء أو دائري، هناك سحابات من ذباب، وعلى كل حائط وكل حبل زينة من ورق الجرائد، حول المواقد يوجد رشاش لانهائي من بُراز الذباب، وإلى بال أسنيلي جاءت كلمات وكلمات، كثيفة، منسوجة إحداها إلى الأخرى، بلا مسافة بين السطور، حتى لم تعد تميّز بينها قليلاً قليلاً، كانت شركاً تتلاشى به أصغر المسافات البيضاء ويبقى الأسود فحسب، الأكثر شمولاً في السواد، غير القابل للنفاذ، يائساً كصرخةٍ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حين يحاكم أدونيس عصر النهضة

فيصل درّاج

يقارب **أدونيس** فى مواقع متعددة من كتاباته موضوع عصر النهضة العربى، ويحكم عليه بالسلب الشامل، من دون تردّد كبير. ويرى الحكم، فى سلبيته الشديدة، أن الفكر النهضوى مزيج من تبعية مزدوجة، تتوزع على الماضى العربى والحاضر الأوروبى، فتحاكيهما وتقلد ما جاء فيهما بامتثال كامل لا انزياح فيه. ومع أن الحكم يتكئ ظاهريًا على ثنائية التبعية والتلفيق، المنسوبة إلى الفكر النهضوى، فإنه يستند، فى جوهره العميق إلى ثنائية الإبداع والاتبّاع، التى ينهض عليها فكر **أدونيس** كله. والفكر العربى، فى الثنائية الأخيرة، كاره للإبداع وزاجر له، على الرغم من بعض الشواذ الموزّعة على الشعر والفلسفة، والاتبّاع ـ القاعدة يكشف عن ماهية عصر النهضة، قبل قراءته، وقبل مساءلة التاريخ الذى أعطاه الوجود.

يتتابع الاتبّاع العربى متجانسًا رغم سيل الأزمنة، ويغدو فى ديمومته لغزًا وفى تَناتُجِه أحجية، فما لا يتغيّر فى الأزمنة المتغيّرة يكسر قواعد العقل المألوفة. يدفع الاتبّاع ـ الأحجية **أدونيس**، كما يقول، إلى «الكشف عن سرّ هذا العداء الذى يكنّه العربى، بعامة، لكل إبداع حتى لكأنه مفطور عليه، فإن ردود فعله المباشرة ، إزاء الإبداع، هى التردّد والتشكيك والرفض على مستوى الحياة العامة، والذم والقدح على مستوى النظام، ويدفعنى، بالتالى إلى الكشف عن سرّ هذا التوافق بين الحاضر والماضى فى النظر إلى مسألة الإبداع، وعن السر فى استمرار هذا النظر وسيطرته»[1]. يأتى الحكم السلبى يقينيًا ولا شروخ فيه، تخبر عنه التعابير القاطعة المتحدّية عن «العربى بعامة»، وعن عداء يلازم «الفطرة»، وماضٍ وحاضر متماثلين، وحياة عامة تساوى النظام وتتطابق معه. تترجم إطلاقية العداء العربى للإبداع ذاتها فى

كلمتين متكاملتين هما: السّر والفطرة. والسر ما استعصى على العقل لأنه رافض لقواعده، والفطرة هى الموقع الأخير الذى يحطّ العقل عليه، بعد أن يخطئ التفسير. يستدعى **أدونيس** مفهوم «الفطرة» محوّلا السؤال إلى أحجية والجواب إلى استبصار. لكن تحويل الأسئلة التاريخية إلى أحجية يجعل من الإجابات المرتقبة أحجية أخرى، لأن ما يقول به الشاعر يمكن أن يأخذ تكثيفه فى الشكل التالى: يصدر الاتبّاع العربى عن جوهر عربى معاد فى طبيعته للإبداع. تتيح هذه «البداهة» المخلوقة تقويم عصر النهضة قبل التعّرف عليه، طالما أن الفرع استطالة للجذر الذى جاء منه، وطالما أن الجذر يحكم الفرع ويعطيه الماهية والقوام.

أدونيس

عصر النهضة والاتبّاع المزدوج

يُدرج **أدونيس** عصر النهضة فى انحطاط عربى شامل، أسّس له سقوط بغداد عام ١٢٥٨، ومكنتّه السيطرة العثمانية، واستكملته السيطرة الاستعمارية. أنجزت هاتان السيطرتان قطعًا مزدوجًا فى حياة المجتمعات العربية. قطع أول يفصل العربى عن أفقه الحضارى الذاتى، وقطع ثان يفصل العربى عن الأفق الحضارى الأوروبى. وفى هذين القطعين يتوالد التاريخ العربى فارغًا: «تمدّه السيطرة العثمانية بالظلامية والفكر العقيم، وتمده السيطرة الأوروبية بنور زائف»[٢]. ولد عصر النهضة، إذن، فى حقل القطع المزدوج، وحمل آثاره فكان مزيجاً من الظلامية والنور الزائف، أو مزيجا من ظلام حقيقى وإنارة وهمية، فما عصر النهضة، فى هذا المنظور، إلا صفحة مظلمة فى كتاب يلفه الظلام كاملاً. يقول **أدونيس** فى كتابه «فاتحة لنهايات القرن العشرين»: ومن هنا يبدو ما سميناه بـ «عصر النهضة» كأنه فراغ أو تجويف داخل التاريخ الثقافى العربى، وهو فراغ بوجهين: الوجه الأول هو فراغ القطع مع عناصر الحيوية والتقدم فى الماضى العربى، والوجه الثانى هو فراغ القطع مع عناصر الحيوية والتقدم فى الحاضر الأوربى[٣]. إن تأمل عصر النهضة وفقاً للقولين السابقين، يجعلُ منه تكثيفاً مزدوجا لكل السلب الصادر عن السيطرتين العثمانية والأوروبية، إن لم يكن الحقبة الأكثر هجنة فى التاريخ العربى كله، لأنه ظلام عثمانى وخديعة أوروبية مظلمة مقنعة بالنور.

ومع أن **أدونيس** يعالج عصر النهضة بلغة نظرية شكلانية، تختزله إلى التبعية والتلفيق، فإن هذا العصر، وفى اللغة التى تعالجه، يتحول إلى طفل معاق عقلياً فلا يمكن الجمع بين الظلمة الموروثة والإنارة الوافدة إلا فى عقل قاصر لا يحسن التحليل والتركيب ولا يقدر على رؤية الظواهر فى عناصرها المتعددة. تتأتى هذه النتيجة عن فكر مأخوذ بلغة المجاز، يعالج الإشكالية النظرية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بمقولات علم النفس، مثلما ينقلب عن «الفطرة» الاتباعية فى لفظية بيولوجية. ولعل لغة المجاز تصادر اللغة النظرية، وهى شكلانية، وتحولها إلى أقنعة خارجية تقمط منظوراً يحول الإبداع، كما الاتباع، إلى ميتافيزيقا خالصة، كما يرى الدكتور **صادق جلال العظم**(٤).

يستعيد عصر النهضة، فى اللغة الشكلانية، االثنائيات المتوارثة من الفكر العربى القديم: (الوحى/العقل) و(الدين/ الفلسفة) و(الروح/ الجسد) و(القديم/ المحدث).. ويضيف إليها ثنائيات جديدة: (العرب/ الغرب)، و(النبوة/ التقنية) و(العلم/الإيمان) ... ومن أجل إيضاح جذور الثنائية وتجددها يذهب **أدونيس** إلى «التاريخ الثقافى العربى» ويقيم علاقة بين فكر عصر النهضة و«الفكر الغزالى». فقد صالح **الغزالى** بين الدين الإسلامى والمعرفة اليونانية، حيث المسلم، الذى يمتلك الحقيقة، قادر على الإفادة من معارف اليونانى، الذى يتوه فى الضلال. يستأنف عصر النهضة إذن تلفيقا سبق، أو أنه يخلق تلفيقاً جديداً، يأخذ بالتلفيق الأول ويضيف إليه عناصر جديدة، ولهذا يقول **أدونيس**: «وهذا الموقف التلفيقى هو الذى استعاده مفكرو «عصر النهضة» **الطهطاوى والأفغانى ومحمد عبده**، والذى يسود حياتنا اليوم، على مستوى النظام والمؤسسات»(٥) . وإذا كانت صفة التلفيق، التى تشد عصر النهضة إلى **الغزالى** هى صفة عصر النهضة الأولى، فإن التبعية هى الصفة الثانية الملازمة لها، نقرأ: «هكذا أسس «عصر النهضة» لتبعية مزدوجة: للماضى، حيث يعوض العربى بالاستعادة والتذكر عن الممارسة الخلاقة، وللغرب الأوروبى - الأمريكى، حيث يعوض بالاقتباس، فكريا وتقنياً، عن غياب إبداعيته»(٦) . يتابع القول قولاً سبقه يخبر عن غياب «الممارسة الخلاقة» فى علاقة الفكر النهضوى بماضيه، وعن غياب «الإبداعية» فى علاقة الفكر إياه بالغرب الأوروبى - الأمريكى.

يمارس **أدونيس**، منطقياً، «المصادرة على المطلوب» ويجعل من معالجة عصر النهضة أمراً نافلاً، طالما أنه يرى أن الاتباع العربى يتناتج، متجانسا، منذ سقوط بغداد حتى اليوم. ينفى الاتباع - القاعدة مفهومى التلفيق والتبعية، ويفرض دراسته الإشكالية كلها داخل فكرة - أساس هى: الاتباع، فيبدو التلفيق استتباعاً والتبعية الراهنة أثراً لعادة قديمة. تنهدم «المقولتان النظريتان» لأنهما مستغرقتان فى فكرة - أساس، سابقة عليهما ومحددة لهما، فلا يكون للتلفيق فى الفكر النهضوى، مكان، فالفكر الاتباعى، والفكر النهضوى صورة له، يحاكى فكراً تلفيقيا سبق يمثل «الفكر الغزالى» صورة له. مثلما لا يمارس الفكر النهضوى التبعية، فى علاقته بالغرب، بل يأخذ بمبدأ هو قاعدة له وعادة فيه، وهو مبدأ: المحاكاة أو التقليد أو الاتباع. يشتق فكر **أدونيس**، وقد استغرقته ثنائية الإبداع والاتباع مفهوم التبعية من مقولة الاتباع، لأن الفكر المعادى للإبداع يقلدّ، منطقياً، ما يتلقى به، ولا يكون قادراً على حذف أو إضافة جديدين. نعود مرة أخرى إلى علم النفس، حيث يأخذ الطفل المعاق، الذى كانه عصر النهضة، وضع العبد السعيد، الذى يرتضى بتعاليم سيده، من دون عسف أو إكراه. وهكذا تساوى لغة المجاز، وقد فصلت بين الأفكار والتاريخ، بين التبعية والاتباع ، بعد أن نسبت الاتباع إلى فطرة وربطت الإبداع بـ «فطرة» أخرى. غير أن الأمر، إن تحلل من ميتافيزيقا الإبداع يأخذ بصيغة أخرى تخالف ما سبق وترفضه: إذا كانت نظريات التبعية المشغولة بقضايا الاستعمار والتحرر منه، ترى فى التاريخ الاستعمارى والسلطات السياسية التابعة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مصدراً لإنتاج علاقات التبعية وشرطاً لإعادة إنتاجها ، فإن **أدونيس**، المأخوذ بالثنائيات المجردة، يرى فى الاتباع الفكرى مصدراً للتبعية وللسلطات التابعة. يشرح الشاعر ماهية الأفكار بالأفكار ذاتها، وينصِّب الفكر مرجعاً للسياسة وللثقافة والاقتصاد، بعيداً عن التاريخ وعلى مبعدة من الوقائع المشخصة.

تدور تساؤلات **أدونيس** فى علاقات ذهنية، تشتق الأفكار من الأفكار، وتولدالتاريخ كله من الأفكار أيضا. تفضى عملية التذهين إلى اختزال تعسفى مزدوج: تختزل عصر النهضة، فى مستوياته كلها، إلى المستوى الفكرى منه، وتختزل المجتمعات العربية، الراهنة إلى عصر النهضة، أى إلى مقولاته الفكرية الأساسية كما لو كان المجتمع العربى الراهن يشكل انتصاراً لعصر النهضة، لا أثراً لهزيمته المتتابعة. يكتب الشاعر: «وكان «عصر النهضة» من جهة ثانية - جهة الممارسة، نظاماً وحياة وسياسة، يتحرك فى تبعية شبه كاملة للغرب» ويكتب أيضاً عن «نظامنا الثقافى السياسى «الحديث» الذى أنشئ على مثال غربى»[٧] . يتكشف عصر النهضة فى الأحكام القاطعة انتصاراً كاملاً، يخترق الحياة العربية كلها بما فيها النظامين الثقافى والسياسى، وقد تجسدت فيه مقولات **الطهطاوى** عن المواطنة والدستور، وأفكار **فرح أنطون** و**محمد عبده** عن التسامح، وأحلام **طه حسين** عن العقل الطليق والمجتمع الذى تظلله المعرفة... تتبدد الوقائع التاريخية فى متواليات الاختزال، وتقف تبعية عصر التنوير متحققة فى التبعية المتعددة للأنظمة السياسية العربية اللاحقة. وبما أن عصر النهضة يساوى، فى منطق الاختزال، مستواه الفكرى، فإن على الأنظمة العربية الراهنة أن تكون حاضنة الفكر النهضوى وتجسيداً له فى آن، وهو استخلاص لا معنى له على الإطلاق . مع ذلك فيمكن لمنطق **أدونيس** أن يساوى، من دون ارتباك، بين علاقات التبعية الحديثة المبنية على تقليد الغرب وبين العلاقات المشدودة إلى الماضى والغارقة فى ماضوية سافرة، فيكتب: «وبين أوائل القرن التاسع عشر وأواسط الأربعينيات من القرن العشرين... كانت الآراء منقسمة فى اتجاهين عامين: أصولى يرى فى الدين وعلوم اللغة العربية قاعدته الأولى. وتجاوزى يرى، على العكس، فى العلمانية الأوروبية قاعدته الأولى، غير أن ثقافة الأصول هى التى هيمنت وبخاصة على مستوى المؤسسة، وساعد على هيمنتها أوضاع اقتصادية واجتماعية، سياسة داخلية وخارجية»[٨]. لا وجود للمفارقة فى فكر **أدونيس** فهو لا يمس ثقافة أصولية، وأخرى علمانية مغايرة لها، بل يوحد الثقافتين معاً فى مخزون الاتباع، لأن الفكر العربى، فى أطيافه المتعددة، يظل اتباعياً وموحداً فى جوهره، تنويرياً كان أم من أعداء التنوير. تحتفظ ديمومة الاتباع بالمجتمع العربى واحداً ومتناظراً، سواء كان ذاتاً تواجه التبعية أو موضوعاً تعيد التبعية صياغته.

يُخلِّق **أدونيس** الأحكام تخليقًا، اتكاء على مقولة ذهنية تقف فوق التاريخ، تكتمل بمقولة أخرى تطرد التاريخ وتلغيه. تحيل المقولة الأولى إلى بنية اتباعية قوامها العقم والسكون، وترد المقولة الثانية إلى بنية إبداعية جوهرها الخصب والتجدّد. وبسبب العقم العربى الساكن فإن المجتمع العربى يعيد إنتاج ذاته متناظرًا، من دون النظر إلى العناصر والوسائل والمواد التى تحكم الإنتاج ودورته. يسمح هذا المنظور لصاحبه أن يرى العقم فى عناصر البنية الاتباعية كلها، وأن يدفع بإطلاقية الرفض إلى حدودها الأخيرة، يستوى الأمر فى حقل الثقافة واللغة والشعر مثلما يستقيم فى أحوال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السلطة المعارضة، يقول: «ومن هنا تتحرك الثقافة العربية فى الصحراء من شرح التراث، ومن شرح الشرح، وإعادة للشرح، وصياغة جديدة لهذه الإعادة». ولايختلف مآل اللغة عن واقع الثقافة: «اللغة العربية شكل وجرس، فى الدرجة الأولى، أى قواعد مجردة قبل أن تكون انبثاقًا من الحياة أو تطابقًا مع الواقع» (٩). وكذلك الشعر: «لقد أدرك بعض أسلافنا ضرورة التجديد وحاربوا فى سبيله، وكسروا أطواقًا كثيرة ومهدوا له، إلا أنهم لم يخلقوا الجديد حقًا، وبقى الشعر العربى، قديمه وحديثه، أسير قالب واحد»(١٠). وفى هذه الحدود، تتبادل السلطة والمعارضة المواقع، ويظلان وجهين متناظرين لاتباعية واحدة: «فهذا الفكر ـ الفكر العربى السائد ـ سواء ما اتصل منه بالنظام السياسى ـ الثقافى السائد، أو ما اتصل بمعارضته، يقوم على الإيمان بأن الحقيقة فيه معطاة سلفًا، وهى معطاة فى نص ـ مرجع، كامل ونهائى(١١).

تذوب عناصر المجتمع العربى كلها فى بنية عقيمة متجانسة. غير أن العقم الشامل المفترض يلغى النقد الأدونيسى، ويبدّله إلى لعبة ذهنية عقيمة. فالنقد يأخذ معناه من تلمّس التناقضات الاجتماعية والوقوف إلى جانب نقيض يواجه نقيضًا آخر داخل الحركة الاجتماعية ذاتها. وأدونيس يقف فوق المجتمع وينقده من لامكان، لأنه لايجد لذاته مكانًا فى بنية عقيمة متجانسة. ولهذا يبدو نقده لعصر النهضة، من البداية، نافلاً، إذ إن النقد يستوى فى رؤية التمايزات والفواصل، ويستعصى ويستحيل فى البنية المتجانسة، التى يمائل فيها بؤس الفكر بؤس اللغة التى تترجم له. حين يمس **أدونيس** عصر النهضة فى كتابه: «الشعرية العربية» يقول: «مرحلة ما سمّى بـ «عصر النهضة»، وهى تسمية تستحق فى ذاتها دراسة على حدة (ص: ٨٢). وسواء جاء القول محملاً بالاستخفاف، أو بالمسئولية العلمية، فإن الدراسة الموعودة لن تأتى بجديد، ما دامت تحتفل بكلمات الرفض الكبيرة، وتتعامل مع «جثة هامدة» لاتناقض فيها، وما دام **أدونيس** ينقد الوقائع العربية من خارج المواقع العربية كلها.

إشكالية عصر النهضة

يتطلب نقد المجتمع العربى، فى مستوياته كلها، التعرف على هذه المستويات فى تماثلها، أو تباينها، ويستلزم الاعتراف بالزمن التاريخى لهذا المجتمع الموزع على أزمنة سياسية واقتصادية وثقافية، غير متناظرة بالضرورة. وهذا الافتراض النظرى، الذى يجعل التاريخ قاعدة ومنطلقًا، لايوائم منظور **أدونيس** ولايتفق معه، فالأخير يلغى التاريخ لحظة توحيد المستويات الاجتماعية المختلفة فى مستوى اتباعى فريد، متجانس فى ديمومته وثابت فى تجانسه، أو لحظة تحويله المجتمع العربى إلى جوهر اتباعى، تنقضه جواهر مبدعة مغايرة. يغدو التاريخ، فى منظور الاختزال غلافا زمنيا خارجيًا يدور فيه إبداع يتجدّد واتبّاع يتقادم، كما لو كان التجدد، كما التقادم، يقوم خارج التاريخ لا داخله. يردّ الاختزال البسيط، من دون توسطّات كثيرة، إلى اللاهوت القديم القائل بـ: «فى البدء كانت الكلمة»، حيث يرحل الكلام الخالق من مركز وحيد إلى مراكز إبداعية متعددة. ولايحجب **أدونيس** مرجعه القديم حين يقول: «أنا فى العمق، لا أثق بالتاريخ. ليس التاريخ سوى سلسلة من الأكاذيب لا أتمسك من الماضى إلا بحركة الخلق الفنى. ولكن حتى هذا وجد نفسه مكبوتًا فى مجتمعنا. ليس التاريخ أبدًا سوى جرَد للاضطهادات المتنوعة...» (١٢) يذهب التاريخ إلى لا مكان، ويتبّقى الخلق الفنى الذى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لايحتاج إلى تاريخ. ينزوى عصر النهضة فى لامكان، ويتسرب فى التاريخ الكاذب الموروث، الذى لايغير «ومض الإبداع» من قتامة اللامتناهى شيئًا.

لايعترف أدونيس بعصر النهضة، لأن الأخير ينتمى إلى زمن يختلف عن الزمن الذى يعترف به الأول. يتعامل الأخير، فى حدوده المعطاة، مع التاريخ فى مستوياته المتعددة، ولايقبل الأول إلا بزمن «الخلق الفنى» الذى يوازى التاريخ ولا يتقاطع معه. بمعنى آخر: إن إرجاع التاريخ إلى لحظات محدودة من الخلق الفنى يجعل من إلغاء عنصر النهضة عنصرًا داخليًا فى المنظور الأدونيسى ومحايثًا له، بل يقسم البشر إلى فئة متدنيّة تسكن تاريخًا «زائفًا»، وإلى جنس إبداعى خالق له زمنه الخاص به والمشتق فى آن. وإلى الزمن الزائف المزعوم ينتسب عصر النهضة.

وفى الواقع فقد صدر الفكر النهضوى، فى الأجيال المتعاقبة واللامتكافئة، عن وعى جديد يوجد بين وظيفة المعرفة وتحويل التاريخ، فى شرط تاريخى يقرن، موضوعيًا؛ بين ذات مهزومة وأخرى منتصرة عليها. فلقد تلقى المثقف العربى الحديث معرفته فى حقبة مأساوية تفرض مقارنة، لا هروب منها، بين أسباب التقدم والتخلف وبين وسائل الهزيمة والانتصار. ولعل منطق المقارنة، وما يتضمنه من قراءة الاختلاف بين طرفين لامتساويين، مزج التفاؤل بالمعرفة والعلم بالتحريض، ورائى فى الحاضر المهزوم لحظة عابرة وفى المستقبل المنتصر أمرًا أكيدًا. ومهما كان شكل وعى التاريخ فى الفكر النهضوى، فإن الزمن المأساوى الذى كون هذا الفكر وبناه، قد أعطاه بالضرورة، ملامح المشروع الثقافى ـ السياسى، حيث يكون على الفكر أن ينصب الحاضر مرجعًا للأزمة كلها. وبسبب هذا، جاءت أسئلة هذا الفكر نظرية وعملية فى آن أى أسئلة تبدأ من النظر وتفتش عن الإجابة فى الحقل الاجتماعى المقترح تجديدة. ولقد أمدّ جدل النظر والعمل المشروع الثقافى ـ السياسى النهضوى بعناصر محدّدة، هى جزء منه وامتداد له، وأولها: اعتبار الثقافة شأنًا مجتمعيًا متحرّرًا، قدر الإمكان، من المراجع الضيّقة، سلطوية كانت أو لاهوتية. ويتمثل ثانى هذه العناصر فى وحدة داخلية بين الثقافة والسياسة، أو بين المعرفة النظرية والتحويل الاجتماعى. أما ثالث هذه العناصر، وبسبب السياق التاريخى، فتجسّد بمقولة تنويرية بامتياز هى: مقولة: التقدم.

وبعيدًا عن «رؤيا» شغوفة بمبدع متفرد جذره فى ذاته، وعلى مبعدة عن تصوّر مشغول بخلق نص غير مسبوق، فقد مثّل عصر النهضة مشروعًا جماعيًا، يطمح إلى مجتمع عربى حديث يتجاوز فواته التاريخى ويندرج فى الحضارة الإنسانية العالمية. ودفعه هذا الطموح إلى الاتكاء على مقولة التقدم التاريخى التى تشتق منها مقولات ملازمة لها، مثل وحدة العقل الإنسانى، ووحدة الجنس البشرى، ووحدة الحضارة الإنسانية التى تصوغها أمم مختلفة فى فترات من التاريخ مختلفة أيضًا. وكان الفكر النهضوى، فى أسئلته المتفائلة والقلقة، يتخذ من تحررّ الإنسان مرجعًا له، مبتعدًا عن مقولة الجوهر، فى أطيافها الميتافيزيقية المتعددة، التى يمكن توزيعها على غرب وشرق مختلفين فى الماهية، أو على إبداع واتباع نقيين ولا يلتقيان أبدًا. وإذا كان الأخذ بفكرة الجوهر يلغى التاريخ فى إلغاء التغيّر وحفظ الظواهر صمّاء ثابتة، فإن إنكار هذه الفكرة يفتح النص الاجتماعى على المتحوّل والمتطوّر بقدر ما يفتح النص الفكرى على نصوص أخرى مختلفة عنه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويمكن **لأدونيس** أن يعاين عصر النهضة اتكاء على «التجويف» الذى يقوضه، أو أن يقوّمه استنادًا على مآل سلبى، ينسبه، زورًا، إليه. غير أنه يمكن لقراءة أخرى، تحترم التاريخ، ولا تعبث بدروسه، أن تقع على أسباب موضوعية حاصرت عصر النهضة وأجهضته. تردّ أول هذه الأسباب إلى الشرط التاريخى الذى كوّن الفكر النهضوى وتكوّن فيه. فقد تزامنت ولادة هذا الفكر وتطوره مع تزايد السيطرة الاستعمارية على العالم العربى. ففى الوقت الذى كان فيه هذا الفكر يقاتل من أجل مشروع مجتمعى حديث، كان السياق الاستعمارى يحوّل البرجوازيات العربية الموعودة إلى بنى كولونيالية تحاصر المشروع التحررى وتقوضه، وتنتج العلاقات التابعة وتمكنّها. وتحيل المأساة الثانية إلى ضعف الحركة الشعبية وهشاشتها، والتى كانت تقذف بالمثقف النهضوى، المدافع عن طموح شعبى، إلى العراء أو إلى أحضان سلطة لايرغب فيها ويستجير بها فى آن. وقد يعطى مآل **عبدالله النديم** صورة عن مأساة مثقف، استجار بحركة شعبية غير قادرة على أن تجيره، وإن كانت هذه الحركة قد دافعت عن **طه حسين**، بعد عقود عدّة، من دون أن يتحوّل ذلك إلى قاعدة مرغوبة، تحمى المثقف وتشد أزره. تكشف هذه المأساة، فى وجهها المزدوج، عن رخاوة الأرض التى وقف عليها مشروع فكرى تحرّرى، لم يعثر على القوى الاجتماعية التى تسنده، فالبرجوازية التى ينتسب إليها، منطقيًا، كانت عاجزة وقاصرة مثلما كانت الحركة الشعبية وليدة وعاجزة عن الوقوف. لايتضمن الدفاع عن عصر النهضة موقفًا يبجلّه ويرمى عليه بالتقديس، فقد سكنت أفكار هذا العصر تناقضات عدّة مشروطة بمكانها وزمانها، ليس آخرها ثنائية العلم والإيمان، أو الأصالة والمعاصرة. إضافة إلى هذا فقد اتسم الفكر النهضوى بتضخيم لدور الأفكار، يشى بمشروع معاق، لاتلبّى فيه الشروط الموضوعية رغبات المثقف ولا تستجيب إلى الشعارات التى يدافع عنها. وتتجلى الإعاقة فى البون بين المجتمع المرغوب تطويره، والأفكار الجديدة القائلة بـ: المواطنة، والدستور، والتسامح، وحرية الفكر والاجتهاد... وربما تتكشف الإعاقة فى سياق يفرض على المثقف أن يكون سياسيًا، مثلما يفرض المناورة عنصرًا داخليًا فى الاقتراح النظرى. فلم تكن الأحزاب التى انتمى إليها المثقف النهضوى موقعًا يقبل دائمًا، بالفكر الذى يقول به، كما لم يكن المجتمع قد تمثّل دلالة الحزب السياسى ومعنى الثقافة الجديدة باعتبارها مداخلة نقدية تتمرّد على المراجع السياسية والفكرية الجاهزة.. ولهذا كانت مقولتا المثقف والحزب السياسى مقولتين حديثتين، بالمعنى التاريخى للكلمة، فلا غرابة فى أن تظل هاتان المقولتان هامشيتين فى المجتمع العربى حتى اليوم. وعلى الرغم من نقد قائم أو مقترح، فقد عبّرت فكرة التقدم، التى اعتنقها الفكر النهضوى، عن ضعف هذا الفكر وقوته معًا.. عبّرت عن ضعفه حين قاست مستقبل المجتمع العربى بحاضر المجتمع الأوروبى، ورأت فى الحاضر الأوروبى مستقبلاً عربيًا. وكشفت عن قوته حين رأت ارتقاء المجتمع فى تحوّلات اجتماعية مشخصة ومتصاعدة، بعيدًا عن أيديولوجيات مجردة، تقدّس الأفكار وتهمّش الوقائع. وفى الحالات كلها فإن موضوعية نقد عصر النهضة تتعيّن بفكر ينتسب إليه ويعتنق طموحاته، وهو ما لايتفق مع إشكالية **أدونيس** المشغولة بأسئلة أخرى.

نقد عصر النهضة وإشكالية أدونيس

يبنى **أدونيس** «نقده» على مسلّمة جاهزة وخاطئة، تقول بانتصار عصر النهضة، وتفترض فى النظام العربى القائم تجسيدًا له. ترتكن المسلّمة الخاطئة إلى

اختزال متواتر. تختزل، أولاً، الزمن التاريخى المتعدد الأبعاد إلى سطحه الفكرى. وتُرجع السطح الفكرى، ثانيًا، إلى ثنائية عناصرها التلفيق والتبعية. وتختصر سيرورة التبعية المختلفة العناصر إلى جوهر فكرى مجرد. ينتفى فى الاختزال ثلاثى الوجوه مفهوم الدولة، الذى لاتبعية من دونه، فأجهزة الدولة هى حاضن التبعية وشرط تَناتُجها. فاللافكار اللامتجانسة، كما النظريات المتسقة، لاتنتج تبعية، لأن ممارسات أجهزة الدولة هى التى تنتج التبعية فى أشكالها المختلفة، ومنها التبعية الثقافية.

جبران خليل جبران

إن منطق **أدونيس** القائم على تقزيم الأسئلة يجعله مغتربًا عن منطق **طه حسين**، الذى رفع عصر النهضة إلى ذروته وعايش بداية أفوله بحزن شفيف. يقول طه فى آخر مقابلة أجريت معه: «يخيل إلىّ أن ماكافحنا من أجله، هو نفسه لايزال يحتاج إلى كفاحكم وكفاح الأجيال المقبلة بعدكم. قلت لك منذ قليل أننى فى آخر أيامى، أودعكم بكثير من الألم وقليل من الأمل. أكرر لك العبارة مرة أخرى، أين أبناء جيلى؟ لقد عشت لسوء الحظ بعدهم، ثق أن جميعهم ماتوا وفى قلوبهم حسرة، مرارة **سلامة موسى** كان يجيد إخفاءها وراء محبته الغامرة للبشر وعشقه الصوفى **لمصر** وإيمانه الرومانتيكى بالمستقبل، خيبة **العقاد** كان يجيد إخفاءها وراء كبريائه العنيد واحترامه لنفسه وحرصه الشديد على كرامته. كافح **العقاد** من أجل الحرية، وكافح **سلامة موسى** من أجل الاشتراكية، فهل أنجزتم هذه أو تلك حتى تقرروا أن دورنا قد انتهى أو لتتفضلوا علينا بالبحث عن دور..» ثم يرفع طه **حسين** صوته وهو يرد على أسئلة **غالى شكرى** فيقول: «كانت قيمنا هى العدل والحرية، وكنا ضد الاستعمار الأجنبى والاستبداد الداخلى فما هى قيمكم؟»(١٣). يرثى السيد العميد ذبول عصر النهضة، حيث يتكاثر الكلام العقيم وتنحسر مساحة القول النافع. إن كان **طه حسين** المقاتل، نظرًا وعملاً، من أجل قضية نهضوية، يرثى قضية التزم بها وساهم فى صياغتها، فإن **أدونيس** المنقطع إلى «قضية الإبداع» يرى فيما يرثيه **طه حسين** نصرًا نهضويًا. بمعنى آخر: إن احتفال **أدونيس** بقضايا مجردة، يؤدى إلى نفى التاريخ وطرده، وإعاقته عن التعرف على قضايا مشخصة، لا توجد إلا فى التاريخ الذى أعطاها الولادة والإعاقة معًا. وبسبب اختلاف الموقفين إلى حدود التنافض يكون الفكر المهزوم، فى نظر **طه حسين**، فكرًا منتصرًا، فى نظر **أدونيس**.

ينقض **أدونيس** عصر النهضة بثنائية الإبداع/ الاتباع، التى هى المجاز اللغوى الفضفاض لثنائية أخرى هى: الشعر/ اللاشعر، أو: الزمن/ اللازمن، لأن الشعر عند **أدونيس** هو الزمن. يتحوّل الشعر فى الثنائية إلى خلق معجز لا نظير له، أو إلى انبثاق لا يقبل التفسير، يدعوه الشاعر بـ : «المعجزة الشعرية» وهذا الانبثاق العجيب المنقطع فى ماهيته عن الأجناس الأدبية الأخرى؛ يزودّ الشاعر بالوظيفة المتمايزة وبمنظور خاص إلى العالم، يقيس ماهية الأزمنة بماهية الشعر المخلوق فيها، أو بماهية الشعر الذى يخلق الأزمنة ولا يحتاج إليها . وبما أن **أدونيس** يرى فى شعر عصر النهضة شعرًا تقليديًا لا جديد فيه، فإن على ماهية العصر أن تكون تقليدية على صورة الشعر التقليدى الذى صدر عنها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يقول فى كتابه: «صدمة الحداثة»: «لم يطرح» «عصر النهضة»، (باستثناء **جبران**)، على مستوى النظام الثقافى الذى ساد، أى سؤال جديد حول مشكلية الإبداع الفنى، وإنما كرّر الأسئلة القديمة، لذلك لم يَعُدُ النظر فى الموروث، ولم يفهم معنى الحداثة. ومن هنا لم يترك وراءه ما يمكن التأسيس عليه أدبيًا اليوم. بل أنه «أحيا» ما كان يجب أن يظل «ميتًا» (١٤). ومع أن فى العطاء الذى قدّمه **جبران** ما يؤكدّه مجددًا حقيقيًا، أو رائدًا فى التجديد، فإن ما يستهوى **أدونيس** فيه هو تماهى الشاعر والنبى، قبل أى شىء آخر.

أراجون

يحيل عصر النهضة إلى موضوع التاريخ الذى يفكك ويركبّ العناصر التى أعطت عصر النهضة والأدب الذى ولد فيه والشعر المنتسب إلى هذا الأدب. و**أدونيس**، على طريقته، يفسر التاريخ بالشعر، عوضًا عن أن يبحث فى التاريخ عن تفسير للظاهرة الشعرية. أى أنه يعطى، فى التجديد الأخير، قراءة شعرية للتاريخ، بعد أن يحوّل التاريخ إلى موضوع مدنس والشعر إلى موضوع مقدّس، الأمر الذى يقيم فراقًا كليًا بين الموضوعين، ويقدم قراءة مستحيلة للموضوعين معًا. ومع أن الشاعر يشير بكلمات ومضية إلى بعض العناصر المنتمية إلى الموضوع التاريخى، فإن الشاعر يلغى عصر النهضة قبل أن يقترب منه، ويحوّله إلى موضوع وهمى تنسجه الأسئلة والإجابات الوهمية أيضًا. إن عملية الاقتراب/ الإلغاء، التى تسم موقف **أدونيس**، فى علاقته بعصر النهضة، تقود صاحبها إلى الوقوع فى الثنائية التى ينسبها إلى عصر النهضة، وهى: التلفيق/ التبعية.

حوارية عصر النهضة وتلفيقية أدونيس

يشكّل التلفيق صفة عصر النهضة الأولى، كما يرى **أدونيس**. ويتجلّى التلفيق المفترض فى منظور فكرى نهضوى متناقض، يوحّد بين الحقيقة الدينية الإسلامية، والمعرفة الوضعية الأوروبية، التى تتجاوز الدين ولا تحتاج إليه. كأن الفكر النهضوى يحمل تهافته فى داخله، لأنه يركن إلى مبدأين فكريين لا متجانسين، لا يمكن لهما أن يشكّلا وحدة فكرية متجانسة. وسواء كان هذا النقد صائبًا، أم متعسفًا، وهو أقرب إلى الاحتمال، فإن **أدونيس** لايلبث أن يأخذ بالمنظور الذى ينكره، على الرغم من اختلاف السياق والوقائع والمعرفة «الفقة»، كما لو كان دور «الفكر الناقد» الهدم المجانى لأى فكر آخر، صادر عن ذات أخرى، من دون التوقف أمام ما يجب رفضه وما يجب الاحتفاظ به.

ويعطى كتاب **أدونيس**: «الصوفية والسريالية» صورة عن تلفيقية متقهقرة، تهجر أسئلة عصر النهضة التحررية، كى تنفتح على أسئلة مدرسية تحوّم فى فضاء «الروح العالمية» الباحثة عن غبطة وردية لا زمن لها. والكتاب، كما يشير عنوانه، قراءة فى «تجربة لا شعورية» تتوزّع على الشرق والغرب، يتقاسمها صوفى شرقى وشاعر غربى، يوحدّهما البحث عن المطلق، ويقرّبهما تشابه السبل المفضية إليه. يجرّد الكتاب موضوعه من تحديداته المكانية والزمانية كلها، ويكتفى بنسق من الكلمات يساوى بين **ابن عربى** و**اندريه بريتون**، ويقصرّ المسافات بين **رامبو** و**الحلاّج**. يتحول

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الموضوع، بعد تجريده، إلى علائق بين كلمات وأسماء، إذ حضور كلمات: الشطح والإشراق، واللامرئى، يستدعى صوفيًا زاهدًا وسرياليًا مقبلاً على مباهج الحياة كلها. غير أن حضور الكلمات لايستقيم إلا بإلغاء مواضيعها المشخصّة، ذلك أن «اللغة الخالقة» تتلف الأزمنة الخارجية كلها، وتحتفظ بـ «الخلق اللغوى» زمنًا وحيدًا، وهو ما يذكرّ بأقانيم التسمية المتعالية، حيث تحضر المواضيع بعد حضور أسمائها مباشرة.

فى كتابه الشهير «تاريخ السريالية» يقدم **موريس نادو** دراسة رائدة عن الموضوع الذى يقاربه، مما يجعل كتابه مرجعًا لكل بحث يودّ استئناف الموضوع ومدّه بإنارة جديدة. ولأن الكتاب هو ما هو عليه، فإن **نادو** يبتعد عن التجريد اللامحدّد، ويربط الموضوع بسياقه، ويدرس ظاهرة السريالية فى تحديدها التاريخى، ولهذا فإنه يستهل الموضوع بقول **لأراجون** هو: «لم يعد ممكنًا النظر إلى السريالية بمعزل عن زمانها» (١٥)، ويقوم ببناء الموضوع اعتمادًا على قول الاستهلال. وفى هذا التصور، تتم دراسة السريالية على مستويين، يربط المستوى الأول الظاهرة بجملة الوقائع الاجتماعية والتاريخية التى أسهمت فى صياغتها، ويربط المستوى الثانى بين الظاهرة، وهى أدبية ـ فنية، والظواهر الأدبية ـ الفنية التى سبقتها. وتتقدّم السريالية، فى هذا التحديد المزدوج باعتبارها ظاهرة تأخذ دلالتها من شرطها التاريخى المميزّ لها، ولا يمكن وعيها وتمثل خصوصيتها، خارج هذا الشرط أو بعيدًا عنه. . هو شرط لايعترف به **أدونيس** ويقصيه عن دراسته إقصاء كاملاً.

يحمل الموضوع الأول فى كتاب **نادو** عنوان: «الحرب». وهو عنوان يومئ إلى الحرب العالمية الأولى ، فى نتائجها المأساوية المتعددة، التى تعلن عن فشل غير متوقع وخيبة أمل كبيرة. فالمعرفة الإنسانية التى غيرت فى الطبيعة أشياء كثيرة تكشفّت عاجزة عن تغيير الإنسان الذى ظلّ موضوعًا للقمع والاستغلال ولأهوال الحروب. إن تقدم العلم وثبات الإنسان فى اغترابه أطلق العقل متمردًا ضد فشل متعدّد الوجوه: فشل المجتمع فى تنظيم قواه المنتجة، وفشل الإنسان فى ردع المجازر المتلاحقة، وفشل العلم فى تكريس إبداعه للأهداف الخيرة، وفشل الفلسفة فى إيقاظ الإنسان والدفاع عن إنسانيته، وفشل الفن فى الارتقاء إلى منظور أخلاقى مسئول، بل فشل كلى لمدنية تنقلب على ذاتها وتلتهم عناصرها بلا مبالاة كبيرة. رفضت السريالية فشل المدنية الغربية الحديثة، واتكأت على معطياتٍ من هذه المدنية، لتدعو إلى مدنية جديدة، أى أن رفضها لما هو قائم أخذ شكل دعوة إلى التحرر شاملة، دعوة إلى التحرر من العقلانية الصارمة، ومن الاستغلال الجماعى، ومن الروابط العائلية والموروث الدينى وعبادة الربح والمنفعة، ودعوة أيضًا إلى التحرر من الأشكال الأدبية والفنية واللغوية التى تعوق انطلاق الإنسان وتراكم مكبوته متعدد الأبعاد.

وبقدر ما حاولت السريالية، فى حدودها الذاتية، أن تكون إجابة على أسئلة واقع اجتماعى محدد معمور بالفشل والخيبة، فقد سعت أيضًا إلى أن تكون امتدادًا للمعارف الجديدة فى زمانها، فاستفادت من **فرويد** ومقولاته عن اللاوعى والمكبوت، ومن **برجسون** الذى واجه العقل بقوة «الدفقة الحيوية»، ومن **هيجل** العجوز القائل بالتجاوز الضرورى، وصولاً إلى **ماركس** المبشّر بثورة كونية تنقل الإنسان إلى زمانه التاريخى الحقيقى. وإضافة إلى فلسفات تسعفها فى المنظور والرؤية، أرادت السريالية أن توازى، فى جديدها، الاكتشافات العلمية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجديدة، التى غيرّت شكل النظر إلى المادة والإنسان، والتى جاءت بها الفيزياء المعاصرة، مثل اكتشافات **أينشتاين، وهايزنبرج ولوى دوبروى** (١٦). وبسبب هذا الوعى التاريخى، غائمًا كان أو واضحًا، فإن السريالية قد وقعت أيضًا على المواد الأدبية والفنية المحددة التى توائم أغراضها، فرأت فى التكعيبية والمستقبلية والدادائية سلفًا لها، مثلما تعاملت مع ما يلبى مقاصدها فى تراث **رامبو ولوتريامون**. تتجلى السريالية، فى هذا التعيين انعكاسًا مزدوجًا لزمنها التاريخى فتعكس الوقائع الاجتماعية وتعكس الوقائع الثقافية القائمة فى الوقائع الأولى والصادرة عنها.

ينحّى **أدونيس** الوقائع فى دلالتها المزدوجة، ويكتفى بتكنيك مزعوم يتوزّع على الصوفية والسريالية مثل: الهلوسة، والتداعى، والإشراق، والموضوع الخيالى، واللغة العفوية، وإطلاق الخيال، ورؤية ما لايرى... غير أن التكنيك من دون تمييز لا وجود له، الأمر الذى يحوّل المفاهيم النظرية فى لغة **أدونيس** إلى كلمات لامواضيع لها. فمفهوم الحب الذى يقول به السريالى غريب الغربة كلها عن معنى الحب لدى الصوفى، فالحب الأول يقع على المحسوس وعلى المرأة أولاً، والحب الثانى ينزع إلى مطلق عصى على التعيين. وكما اختلاف الحب يكون اختلاف الرغبة، فالصوفى يهدر رغباته كلها فى رغبة وحيدة تتوق إلى الوصال الإلهى، والسريالى يتطلع إلى إشباع رغباته كلها فى عالم دنيوى لا مكان للإلهى فيه. أما «إماتة الجسد»، وهى وسيلة الصوفى وغايته فى آن، فتغدو لدى السريالى أحجية، لأن هدف «الثورة السريالية» تحرير الإنسان عقلاً وروحًا وجسدًا ولغة وغرائز. وربما يتضحّ الاختلاف شاملاً بين الصوفية والسريالية فى الرجوع إلى معنى الوحدة والانقسام لديهما، تهدف السريالية إلى تحقيق الوحدة وتجاوز الانقسام، فى المستويات جميعها، فيكون الإنسان موّحدًا من دون مرجع خارجى، بقدر ما تتوحدّ الرغبة والعقل، والعقل والحدس، والفكر واللغة، يقول **فرديناند الكييه**، وهو من أفضل دارسى السريالية، فى كتابه: «عزلة العقل»: «على نقيض كل أشكال الانقسام وكل الثنائيات، فإن الغاية الجوهرية للسريالية هى تحقيق وحدة الفكر والرغبة، ومن ثمة، تحقيق وحدة العالم والإنسان»(١٧).

تتطلع السريالية إلى وحدة الإنسان المحسوس فى عالم مادى موّحد ومحسوس. أما الصوفية، التى حلمت بدورها بالوحدة وتجاوز الانقسام، فإنها لم تحقق إلا وحدة وهمية، لأنها رأت فى فصل النفس عن البدن وفى فصل العالم المادى الوهمى عن العالم الموّحد الحقيقى شرطين ضروريين لإنجاز الوحدة الصوفية، أى أن: «الوحدة التى ينادى بها المتصوف هى وحدة بين الذات (النفس) المنسلخة عن البدن (رمز الحياة)، وبين الوجود (المتعدد) الذى تحوّل إلى نور الحقيقة: إنها وحدة تقع خارج الوجود وليس داخله. وهكذا استطاع المتصوّف أن يبدع نظرية تقع خارج الوجود وليس داخله. أعنى خارج شرط الإبداع (١٨). وقد يبدو، ظاهريًا، أن التجربة الصوفية تتجاوز المنقسم وتبلغ الموّحد، من خلال توحيد العقل والبصيرة والمتناهى واللامتناهى والمرئى واللامرئى. غير أن هذه التجربة تنفى ذاتها بذاتها، عندما ترى فى الوجود المادى وجودًا وهميًا، وتقيم الحقيقة فى مدار المطلق. وهذا التصور للتجربة يفصلها تمامًا عن التجربة السريالية التى تنكر المتعالى وتتطلع إلى وحدة محسوسة فى العالم المادى الموّحد، لا فى ماوراءه.

ترى السريالية، كما يؤكدّ **الكييه**، أن الإنسان كلٌ، جذره فى ذاته ولاجذر خارجه، يحدّد معنى كل ماعداه،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد أمين

سلامة موسى

حافظ إبراهيم

واقعًا كان أو قيمة، فهو مبدأ الأشياء ولا مبدأ سابقا عليه، أو قادرًا على الوقوف فى وجهه [١٩]. وإقامة مرجع الإنسان فى ذاته يرفعه إلى مقام المطلق، ويدفعه إلى معارضة أى مطلق آخر، ونقض مفهوم المتعالى، ماديًا كان أو روحيًا. ويسند **الكييه** قوله بالإشارة إلى تطير **بروتون** الغاضب من فكرة الإله، ومن كل فكرة تقترح على الإنسان مرجعًا خارجه. فالإنسان هو مصدر الوجود ومبرّر حضوره، لايقاس بغيره بل تقاس الأشياء به، ممّا يساوى بينه وبين الحرية مساواة كاملة. وهذا ما يفسّر جملة **اندريه بروتون** الشهيرة: «كلمة الحرية هى الكلمة الوحيدة التى لاتزال توقظ فىّ حماسةً». ومهما كانت حدود الغلو والإفراط فى فلسفة السريالية، فإنها تظل نتيجة أكيدة لفلسفة التنوير الأوروبية والتحولات الاجتماعية التى لازمتها، تركن إلى مقولة الإنسان وتؤكد الإنسان مطلقًا، وتتكئ على العقلانية الكلاسيكية وتتمرد عليها، وتمزج بين **ماركس** و**فرويد** مزجًا يعترف بذاتية الإنسان كاملة غير منقوصة. وهذه الأسباب هى التى سمحت للفيلسوف **فرديناند الكييه** أن يوحدّ، نسبيًا، بين الوجودية والسريالية، وأن يبصر فيها احتجاجًا فلسفيًا حديثًا داخل الفلسفة الأوروبية الحديثة ذاتها. ولعل الرجوع إلى **فالتر بنيامين** فى كتابه «الشعر والثورة»، وإلى **إرنست بلوخ** فى كتابه «ميراث زماننا» يكشف عن المكان الواسع الذى يحتله تحررّ الجسد والحواس فى السريالية.

تأخذ السريالية بمنظور يقدس الإنسانى والدنيوى ويستنكر ماعداه، وينظر بغضب وريبة إلى ما يتعامل مع الإيمان الدينى. إن ماديّة المنظور، كما ارتباطه الوثيق بفترة من التاريخ الأوروبى الحديث محددّة، تلغى كل إمكانية، واهية كانت أوصلبة، فى الربط بين السريالية والصوفية، وترمى بهذا الربط من دون عناء كبير، إلى مهاد التلفيق المتعمّل، أو إلى زوايا التمارين المدرسية الناقصة. فعلى نقيض السريالية، وعلى فراق كامل مع العناصر الفكرية والعوامل التاريخية التى أطلقتها،

تنطلق الصوفية من تصور دينى يستبعد المادية والتاريخ معًا، ويذيب الوجود كله فى أثير روحانى مأخوذ برؤية ما لايرى والإعراض عمّا يرى. فالمرئى ظلام واللامرئى نور والطريق إلى النور يخلق أنواره: «ويعتنق هذا المذهب الإشراقى (الصوفى) الذى يقوم على أساس التخطيط النورانى للوجود وسيلة منهجية لعروج الروح وهى فى صميمها نور على نور.. عروجها إلى العالم النورانى الأعلى حيث تسكن إلى جوار الأنوار المجردة العليا. وذلك بعد استبعاد العوائق المادية التى تعوق حركة انطلاق النفس إلى موطنها الأصلى فى عالم الروح»(٢٠). تستبعد الصوفية ما تحتفل به السريالية، مثلما يطرد السريالى العناصر التى يرى فيها الصوفى قاعدة لتجربته.

تتيح قراءة كتاب «الصوفية والسريالية» تأمل دلالة التلفيق الذى يرمى به **ادونيس** الفكر النهضوى، ويعود بدوره ليأخذ به، من دون أن يوحدّ هذا التأمل بين التلفيق الإشكالى والتلفيق المدرسى. فالتلفيق الأول، كما يذهب الشاعر، ورث أصوله من تلفيق سبق، وجاء تلفيقًا اتباعيًا، فى حين أن التلفيق الثانى، المنبثق من خالقه، لاجذور له ولا أصول، أى أنه تلفيق هجين، مع ذلك، فإن فى سياق التلفيق الأول وغاياته وزمنه، ما يفسّره، من حيث هو مشروع تحررى معاق، فى زمن تاريخى معاق أما التبرير الثانى فيتفسّر بأسطورة الشاعر ـ الرسول، الذى تنزّهه «رسالته العالمية» عن مسائل البشر المادية، فيعرض عنها ويكتفى بـ «تأمل الأرواح». وهذا ما يومئ إليه الشاعر حين يقول: «وكنت أرى فى الأسطورة بخاصة، ما يتيح لى هذا المنظور اللازمانى، الذى أنظر به إلى الوضع الإنسانى، وما يعمق الشعور بالتواصل والاتحاد مع البشر، الحضور الدائم» (٢١). تتضافر مفردات: «الأسطورة، واللازمانى، والحضور الدائم» وتخلق زمنًا إنسانيًا وهميًا، يتعادل فيه البشر وتتساوى فيه قضاياهم. يكشف الغياب الحقيقى للحضور الإنسانى المؤتلف والمزعوم؛ عن منظور يستبدل الوهمى بالحقيقى ويؤالف بين ما لايقبل التآلف، أى أن تلفيقية المنظور تفرض التلفيق مبدأ لكتاب «الصوفية والسريالية» وحاضنًا له.

إضافة إلى ذلك، فإن تلفيق الفكر النهضوى اجتهاد نظرى معاق، تأخذ فيه المقولات النظرية المرغوبة موقع الأولوية فى علاقتها بالأسماء القائلة بها، أى أنه اجتهاد جماعى يسائل الواقع المطلوب تغييره ويهمش الذوات الحاملة للأفكار. وهذا ما يقيم رابطة وثقى بين **الأفغانى ومحمد عبده** وبين الأول و**عبدالله النديم**، وهو ما يحض **محمد المويلحى** على الثناء على من سبقه ويجعل **حافظ إبراهيم** يثنى على **قاسم امين**، وهو الأمر الذى سيوحّد لاحقًا بين هموم **طه حسين وأحمد امين** وبين أحلام الأول وتمنيات **سلامة موسى**. فى هذا كله تسبق الغاية التحررية، وهى اجتماعية وجماعية، معادلات الفكر، تلفيقيًا كان أو نسبى الاتساق، أما **ادونيس** فيعفّ عن المرئى ويحتفظ بـ «حديث القلب»، فيرى فى عصر النهضة صفرًا، ويمضى وحيدًا يفتش عن «إبداع لا زمن له»، وفى «بحثه المتوحّد» يوحّد بين الصوفية والسريالية، ويرى فى شأنهما ما لم يره غيره. وهذا ما يدفعه إلى القول فى مقدمة كتابه: «هكذا علينا أولاً، فى الكلام على الصوفية، أن نهمل القول السائد عنها، وأن نهمل بخاصة، التأويلات المذهبية حولها وعنها»(٢٢). ويمكن لهذا المنطلق الذى لا يكترث بالسائد أن يعيد دورته، ويرى فى السريالية ما شاء له أن يرى حتى تكون ما شاء لها أن تكون، بعد إهمال «القول

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأوروبى السائد» الذى جاء حولها وعنها. إن البدء من جديد خالص مصدره «أنا» مبدعة، هو مرآة للتلفيق وآية له، لأن الجديد الخالص، فى المعرفة لاوجود له، بل أن القول بجديد خالص امتهان للمعرفة وتحقير لها.

معرفة التعلمّ ومعرفة الاستيراد

نصل الآن إلى تهمة التبعية التى يلصقها **أدونيس** بـ: «عصر النهضة». تتأتىّ التهمة عن استسهال للمحاكمة مزدوج، يضمّ معنى التبعية ومعنى انتقال الأفكارفى آن: يخلط **أدونيس**، فى المستوى الأول بين المستوى الثقافى، اللامتجانس فى جوهره، والمستوى السياسى، الذى يردّ إلى السلطة والمصالح الاستعمارية، ويستأنف، فى تخليطه المزدوج إلغاء التمايزات والتعلقّ بالمطلق، حيث الغرب جوهر يتساوى فيه السياسى والثقافى ويتماثل فيه الثقافى بالاقتصادى ويتماهى معه. ينعدم، فى هذا التصوّر، الفرق بين عالمية الثقافة وكونية المعرفة، إذ يُحيل المفهوم الأول إلى المركزية الأوروبية التى تعيّن معنى الخطأ والصواب من وجهة نظر المصالح الأوروبية الاستعمارية، بينما يتعامل المفهوم الثانى مع المعرفة الموضوعية، التى لاترتهن إلى عرق أو لون أو عقيدة دينية. ولقد تعامل «عصر النهضة» مع الثقافة الأوروبية من وجهة نظر المعايير الموضوعية للمعرفة الإنسانية، أى أنه قرأ تلك الثقافة من وجهة نظر زمنه التاريخى الخاص به، الذى يتناقض مع الزمن التاريخى الأوروبى ويختلف عنه. ولعل تلك القراءة المختلفة كانت سببًا من الأسباب التى أنتجت ثنائية العلم والإيمان، أو الحداثة والأصالة، أو التجديد والتراث، فى تناقضاتها المتعددة، ولم يكن هذا العصر، فى الحالات كلها، ينطلق من ثنائية الشرق والغرب أو ثنائية الماضى والمستقبل، إنما مكان مشغولا بالزمن التاريخى الحاضر، وبالأسئلة الصادرة عنه وبالإجابات الموافقة له، وهذا مايجعل مقولة: التقدم، تسكن الخطاب النهضوى، فى مستواه الظاهرى وفى مستواه الآخر العميق .

وربما يكون من العسف بمكان تجاهل الحوار الداخلى الذى ميز الخطاب النهضوى، ووقاه من الأحكام القطعية الناجزة. فقد كان هذا الخطاب يتلمس الإجابات، كما الأسئلة، بعيداً عن اليقينية المطلقة، الأمر الذى جعل منه خطاباً مفتوحاً، يوحده الهدف، ولا توحده، بالضرورة، السبل التى تفضى إليه، ويتضح هذا الانفتاح فى قراءة الفرق بين **محمد عبده وشبلى شميّل**، أو بين **الكواكبى وخير الدين التونسى** بل أن هذا الانفتاح المعمور بالتوجس، واستقراء الوقائع، يستبين فى كل خطاب نهضوى مفرد، بسبب موضوع الانتقال الاجتماعى المرغوب، الذى تشتق منه الأسئلة وتعود إليه الإجابات وهذه الصفات مجتمعة، وتحتضن الحوار والانفتاح ونسبية القول، تجعل الحكم الكلى والنهائى على الخطاب النهضوى متعسفاً ومثقلاً بالتعمل والمصادرة، لأن حكماً، كهذا، يستلزم ويتطلب خطاباً منجزاً وقطعياً ولا نوافذ فيه .

ومهما كان شكل الحكم الذى يمكن أن يرمى به على « عصر النهضة»، فإن الفكر الذى انتمى إليه وحد، وبأشكال لا متكافئة، بين الاجتهاد والسياق التاريخى. ويمكن أن يكون هذا الفكر فى بعض حالاته قد ابتدأ من السباق وضل عنه، غير أن هذا الضلال المفترض يفسر يتعقد السياق لا بالهرب منه. وهو مايكشف عن حضور العلاقة، واهنة كانت أو قوية، بين الوعى والتاريخ، وهى علاقة تتطير منها أفكار **أدونيس** وتبعدها إبعاداً ، لأن الفصل بين الفكر والسياق هو سمة « بعض» مايأتى به **أدونيس**.

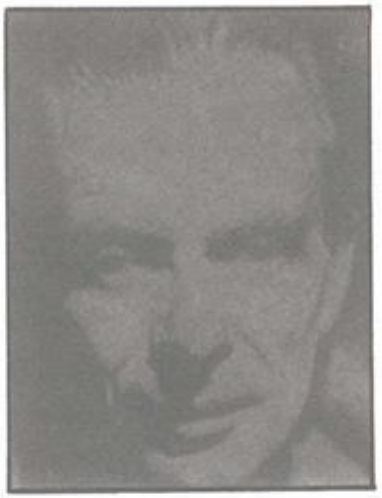
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويعطى موقف **أدونيس** من علاقة الأديب بالعلم صورة عن الموقف الفكرى المنخلع عن سياقه، بل يعطى، وبشكل أدق، صورة عن استيراد إشكاليات فكرية أوروبية، بعد خلعها عن سياقها، وإعادة صياغتها عربياً، أى إقحامها على سياق غريب عنها أيضا. نقرأ فى كتاب «الشعرية العربية » السطور التالية: «هكذا أخذت أتجه فى طريق تناقض الطريق العلمية، بوصفها تقنية محضة، وتناقض العقلانية التى تؤسس لها، أو تصدر عنها. وأخذ معنى «التقدم» يتغير فى وعيى. صرت أعى شيئاً فشيئاً أن جوهر التقدم إنسانى - أى أنه نوعى وليس كمياً. فذلك الغربى الذى يعيش مثلاً، بين الحاسبة الإلكترونية والمركبة الفضائية ليس أكثر تقدماً، بالمعنى الإنسانى العميق، من هذا الفلاح العربى الذى يعيش بين الشجرة والبقرة» (٢٣) . يبتعد **أدونيس**، ممزقا عن زمن التقنية بأقمطتها العلمية والعقلانية، ويتراجع إلى زمن البراءة الأولى، إذ الروح المطمئنة تنشر الدفء على ماحولها، وإذ « الشجرة والبقرة» تصدان عن الإنسان المطمئن كل اضطراب محتمل، والاطمئنان، فى شكليه، يزجر الحاضر ويتوسل الماضى. ولهذا نقرأ أيضاً: « هكذا كان وعى العلم يوجهنا بقوة نحو المستقبل، فيما كانت أعماقنا تتبع طريقاً ما، نحو ماض ما، أكثر إنسانية ودفئاً»(٢٤). يتابع الشاعر - الرائى نهجه، فبعد الحنين إلى زمن الفطرة الأولى وإلى زمن لم يكن فيه العقل سيدا، ينفتح الشاعر - الرائى على أقاليم الأسطورة وكهوف اللاوعى المسكونة بأرواح الأجداد، وعندها يكتب : « صرت أبحث عن طرق مغايرة لا تنفى هاجس المستقبل، ولا تنفى الماضى بإطلاق طرق تحتضن، على العكس، ماضياً ما - الأسطورة، الصوفية، العناصر السحرية واللاعقلانية، الأقاليم الغامضة فى الذات، وذلك من أجل أن أبتعد عن عقلانية العلم الباردة...»، و «كنت أرى فى الأسطورة، بخاصة، ما يتيح لى هذا المنظور اللازمانى الذى أنظر به إلى الوضع الإنسانى.»(٢٥).

تحمل كلمات **أدونيس** أشياء كثيرة من خطاب «الشرق المخلوق»، فى خصائصه الاستشراقية التقليدية، وقد أضيفت إليه نزعة تبشيرية غائمة، مأخوذة بـ «اللازمانى» الذى يوحد، وهما، بين بشر تقسمهم الوقائع الحقيقية، يندثر التاريخ فى غمام الرؤيا، وتقف البلاغة فوق أطلاله المهدمة تناجى بلاغيا «إنساناً عالمياً» لا وجود له. مع ذلك، فإن السؤال لا يمس الأسطورة وأقاليم الروح الغامضة والأزمة البلاغية العائمة، بل يمس نقطة محددة هى التالية: يلتقط **أدونيس** إشكالية فكرية تخص المجتمع ما بعد الصناعى ويطبقها على واقع عربى لم يظفر بثورته الصناعية قط. أكثر من ذلك، يلتقط **أدونيس** أفكار ما بعد - الحداثة الأوروبية، التى تسائل المآل السلبى الأخير لعصر التنوير الأوروبى بعد «تحققه» فى الثورات الصناعية والتقنية والمعلوماتية، ويطبق هذه الأفكار، بلاغياً، على واقع عربى أخطأ عصره التنويرى ولم يحقق من الثورات الثلاث شيئاً. إن النقل الصافى لإشكالية فكرية من سياق اجتماعى - تاريخى إلى آخر مختلف عنه ومغاير له، هو الذى يجعل من كلام **أدونيس** عن غلظة الآلة وخفة الروح كلاماً مثقلاً بالاختلاق والتخليط، ويحرم كلامه من كل مرجع موضوعى، كقوله: «كان وعى العلم يوجهنا بقوة نحو المستقبل، وأخذ معنى التقدم يتغير فى وعيى «الابتعاد» عن عقلانية العلم الباردة..». يشتق الكاتب كلامه من تجريد لاضفاف له. يضع بين قوسين كل علاقة صحيحة بين الوعى والتاريخ، ويقوم هذا الكلام المجرد بتشويه مزدوج للسياق وللكلام يخلع **أدونيس** الإشكالية الفكرية الأوروبية من سياقها ويصوغها عربياً، بعد أن يطرد السياق العربى منها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تتراجع فى كلمات **أدونيس** الأخيرة أصداء «اللاعقلانية الأوروبية» المتأخرة، التى تتأمل معنى التاريخ والتقدم والعقل والتقنية وجملة المفاهيم التنويرية الأوروبية الكلاسيكية. ومهما يكن مقام «العقلانى» و«اللاعقلانى» فى الفكر النظرى الأوروبى، فإن هذا الفكر يظل مرتبطاً، سلباً أو إيجاباً، بالسياق الذى أنتجه، فقد أخذ اغتراب الإنسان من الآلة مكاناً واسعاً فى كتابات متعددة، بدءاً من **ماركس** ووصولاً إلى **ماركوزه**، وبعد تحولات متعاقبة ووقائع متعددة، طرح البعض موضوع اغتراب «العقل الأدبى ـ الفنى» عن «العقل العلمى ـ التقنى»، ويمثل كتاب **شارلز سنو**: «الثقافتان» مساهمة شهيرة فى هذا المجال، عبرت عن الهوة الفاصلة بين رجال العلم ورجال الأدب والفن، وعن المسافة الفاصلة بين التقدم الصناعى والقيم الاجتماعية اليومية المتقهقرة عنه، وقد صاغ السير **سنو** سؤاله بالشكل التالى: «كيف يتأتى لنا أن نتعرف على الأسباب التى تجعلنا نعيش قيماً ما قبل ـ صناعية فى مجتمع صناعى؟» (٢٦) وإذا كان **سنو** قد حاول، فى كتابه الصادر عام ١٩٥٩، أن ينقب عن الأسباب التاريخية التى جعلت ثقافة العلم تنفصل، فى بريطانيا، عن الثقافة النظرية بمعناها الواسع، فإن **الدوس هكسلى** قد ضيق السؤال وأقام معارضة بين «العلم والأدب» فى مداخلة له تحمل العنوان ذاته، ميز **هكسلى** بين العلم والأدب اعتماداً على خصوصية التجربة الخاصة بكل منهما، حيث يشير الأدب إلى تجارب تتسم بالذاتية والحميمية، بينما يفصح العلم عن تجارب مقبولة من الجميع وتتجاوز الاعتبارات الذاتية.

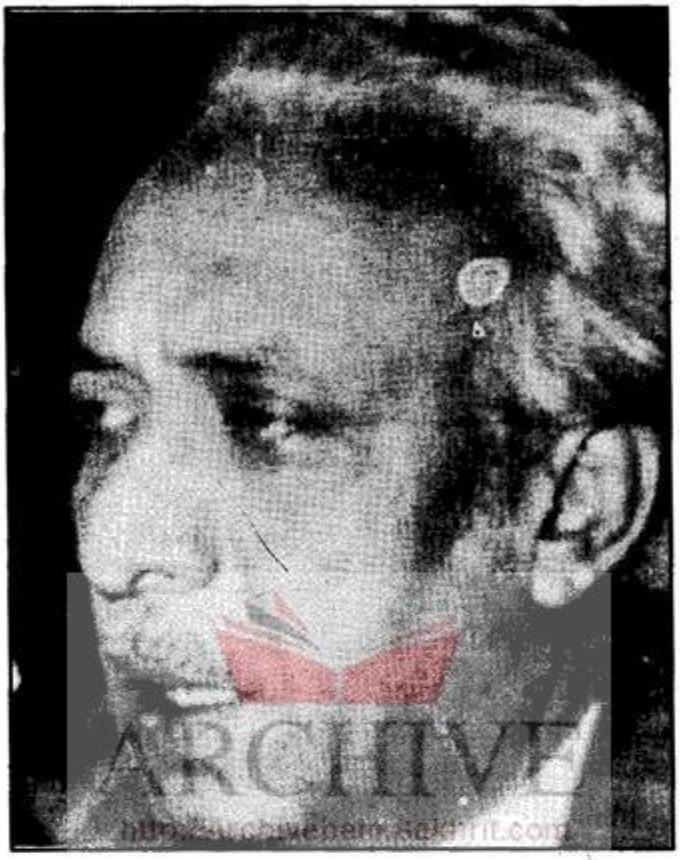


هكسلى

يعبر الأدب عن تجربة خاصة فى لغة خاصة لا تستعاد أبداً، فى حين أن العلم ينتج معرفة كونية فى لغة شكلانية قابلة للاستعادة ولا تحتاج إلى المراجع الذاتية: لقد قسم **هكسلى**، كما أشار إلى ذلك **هابر ماس** لاحقاً، العلم والأدب إلى تجربتين منفصلتين، تستدعى الأولى منهما العالم الاجتماعى المعيش، وتتعامل الثانية مع فضاء الوقائع التى لا تشكل عالماً(٢٧). يقول **هكسلى**: «إن العالم الذى يهتم به الأدب هو العالم الذى يولد فيه البشر، يعيشون ثم يطويهم الموت، إنه العالم الذى يحبون فيه ويكرهون، ويتعرفون على النجاح والإذلال، الأمل واليأس، إنه عالم المسرات والمعاناة،.. الذى توجد فيه كل أنواع الضغوط الاجتماعية والنوازع الفردية، عالم الصراع بين العقل والعواطف، وبين الغرائز والأعراف الاجتماعية، وبين اللغة العامة والأحاسيس، والانطباعات التى لا يمكن إيصالها إلى أحد »(٢٨). وبعد أن يحدد **هكسلى** الأدب باعتباره فعلا تعبر فيه الذات الكاتبة عن تجربتها الخاصة، يعود ليلقى سؤاله المتشكك عن إمكانيه تلاقى العلم والأدب، بسبب اختلاف التجربتين اللتين تكوّناهما، كأن الأدب يتعامل مع «ما لا يُعْرف» ويخلق فى علاقاته الداخلية «ما لا يُعْرف» أيضاً. لهذا يقول **هكسلى**، «كيف تصَفى شعرياً كلمات التقاليد المؤرقة وكلمات الكتب العلمية بالغة الدقة، لتصبح قادرة على مصالحة التجارب التى نعيشها بشكل فردى، والتى لا تقبل التوصيل، مع الفرضيات العلمية...»(٢٩). يحتفظ **هكسلى** بأقاليم الذات الغامضة وكهوف الروح، من دون أن يشد الرحال إلى مهاد الأسطورة، فيشك بالعلم ويشك فى نهاياته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السعيدة، ويكتب روايته العابقة بالتشاؤم «العالم الطريف الجديد»، لكنه يفعل كل ذلك وهو يتأمل مجتمعاً صناعياً عريقاً، يعيش فيه يوميا ويقرأ، يومياً، أحوال ثورة علمية، تتقن صناعة الموت قبل أن تلتفت إلى معلبات السعادة، أما **ادونيس** فيهجر قضايا مجتمع عربى، لم يعرف إلا نثار العلم والصناعة، ويغرق فى قضايا مجتمع آخر، كأنه وقد احتفظ بموقعه «اللازمانى» قد أبصر بدايات الأزمنة ونهاياتها، فرثى لمجتمع أرقته التقنية والصناعة وغمر المجتمع الآخر بالمواساة والبشارة، إذ العودة إلى الأساطير والصوفية تقى إنسان البراءة دنس العلم والتكنيك.



صلاح عبد الصبور

يؤسس **هكسلى** تشاؤمه على واقع مشخص وسىء استخدام العلم واستعمالاته، أى أنه لا يحتج على العلم بل على تطبيقاته، مثلما يندد **شارلز سنو** بالاختزال التقنى للعلم، الذى يجعل العلم قائماً فى مستوى اجتماعى محدود وممنوعاً عن المستويات الأخرى، وقد نقح **هابر ماس**، لاحقاً، أسئلة **هكسلى** وطور أسئلة **سنو**، حين أكد أن العلم لا يأخذ معناه المجتمعى إلا فى تحويله إلى وعى عملى، ينفذ إلى المستويات الاجتماعية المختلفة، التى يمكن أن تشكل «الحضارة العلمية» أو الحضارة ذات الطابع العلمى. تظل هذه التساؤلات فى مضامينها المختلفة، مشدودة إلى سياقها التاريخى، وقادرة على توسيع ذاتها وتبيان شرعيتها، على نقيض تجريدات **ادونيس**، التى تخطئ سياق البداية وتضل عن سياق النهاية. وربما يقوم الفرق بين تصور **أدونيس** والتصورات السابقة فى مرجع السؤال: تشتق التصورات السابقة أسئلتها من إشكالية اجتماعية - تاريخية، ويعثر **أدونيس** على أسئلته فى ذاتية الشاعر المغلقة، ولهذا يمكن **لهابرماس** أن يتحدث عن سياسة ذات مهاد علمية أو عن «سياسة معلمنة». فى حين لا يمكن **لأدونيس** أن يتحدث عن سياسة مؤسطرة، ذلك أن « الأسطورة» لن تقول شيئاً أمام أسئلة السياسة والاقتصاد والترشيد الاجتماعى، ولعل الفرق المشار إليه يفصل بين **أدونيس** ورجال الفكر النهضوى، الذين لم يفطنوا إلى «الأسطورة الضائعة»، لأنهم كانوا منغمسين فى قضاياً المجتمع وحقيقة الأمر، أن **ادونيس** قد وقع على فكرة متداولة فى الثقافة الأوروبية المعاصرة ولم يعرف كيف يتعامل مع علاقاتها، فاكتفى بتذويبها فى مياه البلاغة. فالعلم الذى ينبذه لا يختزل إلى التقنية والعقلانية الباردة، فقط، بل إنه منظور أساسى تحتاجه

مراقف الحياة مجتمعة، كما أن نبذ العلم والتهوين من شأنه يشكلان استجابة للثقافة التقليدية، التى تحتقر العلم والعقل والمدرسة وتعلى من شأن الإيمان الساذج والفطرة الأولى، وربما يذكّر موقف **أدونيس**، وبشىء من الدهشة والعجب، بما كتبه **عبد الرحمن الكواكبى** فى«طبائع الاستبداد» عن العلوم الطبيعية والعقلية التى ينفر منها الحاكم التقليدى، وعن علوم الزهد واللغة التى تقرها السلطة التقليدية وتدعو إليها، بل يمكن لموقف الشاعر أن يلتقى مع كتابات **مصطفى محمود**، الذى لا يدعى الحداثة ولا يهجس بالنص اللامسبوق.

إن خلع الفكر عن السياق هو الذى يدفع **بأدونيس** إلى تبنى فكرة الشاعر ـ الرائى، التى أعلى من شأنها **شلى ورامبو**، علما أن هذه الفكرة، كما قال بها هذان الشاعران، لا ترمى إلى تقديس الشاعر، بل تترجم احتجاجاً على مجتمع صناعى يهمش الفردية وينزل بالإبداع الشعرى إلى مستوى السلعة المبذولة. أما **أدونيس**، وعلى طريقته، فقد نحى السياق جانباً، وكرس فكرة مجردة تدعو إلى تقديس الشعر والشاعر. وربما يعثر الشاعر على تبريره، فى صورة الشاعر التى يقول بها، إذ الشاعر فى منظوره «اللازمانى» يقف فوق الأزمنة، ويقرأ تحولات الأفكار من «لامكان». فالقول بـ «اللازمانى» يفضى، منطقياً، إلى «اللامكانى»، بقدر ما ينتهى اللاتحديد المزدوج إلى السديم. وفى كلام **أدونيس** رغم شىء من الغموض، ما يحرض على الاقتراب من نتيجتين، تقول الأولى منهما: إن تحرير الأفكار من تحديداتها المكانية والزمانية يختصر تاريخ العالم إلى تاريخ فكرى متجانس، وهو افتراض خاطئ، وتقول النتيجة الثانية: إن إلغاء التجديد المكانى والزمانى فى زمن فكرى مسيطر هو زمن الهيمنة الأوروبية، يؤدى إلى تهميش الأزمنة الوطنية المختلفة والاحتفاظ بزمن المركزية الأوروبية.

يوحد **أدونيس** هموم البشر فى زمن إنسانى ـ تقنى موحد موهوم، يفضى به إلى التخليط والتلفيق والمحاكاة الصامتة، يأخذ من السريالية مقولة اللاوعى والمكبوت ويحولها إلى المقولة الصوفية القائلة بـ «إماتة الجسد»، ويستعير من **شلى ورامبو** فكرة الشاعر ـ الرائى، وينسبها إلى أقانيم النبوة الغامضة، مع أن الشاعرين كانا يدافعان عن ذاتية المبدع والإبداع فى مجتمع صناعى يهمش الفرد ويحول الشعر إلى سلعة، ويعالج أفكار **هكسلى** فى مجتمع عربى بعيد البعد كله عن معضلات التقنية والأتمتة.. وإذا كان **لأدونيس** أن يصف عصر النهضة بتعبير التبعية والاقتباس والنقل، فإن ما يمارسه هو يندرج فى مقام: الاستيراد العشوائى، الذى يأخذ به المجتمع العربى الراهن، الذى انهزم فيه عصر النهضة. أكثر من ذلك، إن ما اقتبسه عصر النهضة من الغرب كان يخضع إلى تحويل محدد بسبب تطبيقه العملى على الواقع، وأية ذلك اتكاء **طه حسين** على المنهج الديكارتى فى دراسة الشعر الجاهلى وغيره، أو تحويل **فرح أنطون** للرواية إلى رسالة تثقيفية وتهذيبية، أما ما يقتبسه **أدونيس** فيبقى فى «عالم الفكر» الذى يتأذى من الواقع ولا يقترب منه.

«عصر النهضة» فى مرآة صلاح عبدالصبور:

يقدم **صلاح عبدالصبور**، وهو شاعر عربى كبير، قراءة خاصة به لـ «عصر النهضة» فى كتابه: «قصة الضمير المصرى الحديث». والقراءة هذه لايعوزها العمق والإشارات اللامعة، رغم أن كاتبها يعترف، منذ الصفحة الأولى، أنه لا يقدم «دراسة اكاديمية».. وربما كتب **عبدالصبور** كتابه فى سياق هزيمة تزلزل عصر التنوير وترجم مقولاته، كأن الشاعر الكبير فى كتابه الصغير كان يدافع عن الفكر النهضوى ويعلن، فخوراً عن انتسابه إليه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ينفذ الكاتب إلى جوهر القضية التى يقاربها، ويرى فى مقولة المثقف الحديث قضية أولى، فيتأمل ملامح المثقف وصفاته ودوره، وكل ما يؤكده صانعاً للنهضة ومرآة لـ «شرف مصر». مثلما يتقرى مسار الشك والخيبة الذى لازم هذا المثقف وزامله طويلاً، فلم يتكون هذا المثقف وفقاً لإرادة الشرط الاجتماعى الذى ولد فيه، بل كوّن قوامه الفكرى وهو يعاند هذا الشرط ويقاتله، لأن الشرط المسيطر كان يستقبل الرسالة الثقافية الحديثة وهو كاره لها ومعرض عنها. وبسبب هذين الشرطين أعطى **عبدالصبور** لمفكرى «عصر النهضة» صفة الأبطال، ثم تأمل قوله عميقاً وعطف عليه صفة أخرى، فأخذ هؤلاء المثقفون صفة الأبطال التراجيديين. و«البطل التراجيدى ينمو فى ظل مقاومة كأنها القدر المعاند، دخلوا المدارس بطريق الصدفة التى تشبه الخطأ وحلوا طلاسم الحروف باجتهاد عظيم، وتأملوا شأن الحياة فى بيئة عقلية لا تعرف إلا التأمل فى شأن الموت»(٣٠).

إن انتساب **صلاح عبدالصبور** الفخور إلى مفكرى عصر النهضة يملى عليه إيضاح الصفات الإيجابية المميزة للنسق الفكرى الذى ينتسب إليه. وأول هذه الصفات «النزاهة الفكرية»، التى تفرض على المثقف أن يلقى بأهوائه جانباً، وأن يتخفف من مصالحه الذاتية، كى يكون قادراً على احتضان الحقيقة، وعلى البحث عنها بأدوات حقيقية أيضاً. والبدء النسبى من الحقيقة، كما العودة النسبية إليها، أعطى مثقفاً حديثاً يرى فى الثقافة شأناً اجتماعيا، على مبعدة من رؤية تقليدية تنصب الثقافة ملكية خاصة، ورفعت هذه الصفات مجتمعة المثقف النهوضى إلى مقام «النخبة» الحقيقية، التى تهمش هواجس الثراء والسلطة، وتبصر فى «الصفوة المفكرة» كياناً يسمو فوق أى كيان آخر، ولعل الاختلاف الكيفى بين بداية المثقف النهضوى والمعارف النهائية التى ظفر بها، كسر المدلول التقليدى لما يدعى بـ«النخبة». وفرض مدلولاً جديداً يتحدث عن «نخبة أخرى»، يتم الوصول إليها عن طريق الاجتهاد والاكتساب، فقد كانت النخبة التقليدية تتعرف بالمال والجاه والسلطة أو بعض الفضائل الأخلاقية. وجاءت النخبة الجديدة لتخبر عن مجموعة من القيم جديدة، مراجعها التفكير الشجاع والموقف المسئول والولاء للوطن والتاريخ ونقض الواقع الراكد واقتراح المستقبل الأفضل... كما أن النخبة الحديثة نقضت الفصل التقليدى بين عالم الفكر وعالم العمل، إذ حول المثقف الحديث المعرفة إلى لحظة عملية، مبتعداً عن الكاتب التقليدى الذى أدمن دعم السكون وتبريره فى المجالات المختلفة.

يتعامل صلاح **عبد الصبور** مع موضوعه بمحبة غامرة، لا يعوزها الحنين، كأنه وقد هده بؤس الحاضر يرمم عزيمته بفكر مضىء سبق. وفى تزاوج المعرفى والانفعالى ترتسم بهية صورة المفكر التنويرى، فهو «شرف مصر» و «صانع النهضة» و «حامل السؤال الجديد» و «صاحب المعرفة الجديدة المسئولة»... «حتى إذا نزل إلى أرض الوطن جعل همه أن ينقل بلاده من القرون الوسطى إلى العصر الحديث، وأن يؤلف كتباً، ويؤلف إلى جانبها رجالاً وتلامذة، يهبهم من علمه وذكائه ودأبه، ويوقظ فيهم روح التوق إلى المعرفة»(٣١)، ومثلما لا يستوى الاقتراب من الحقيقة إلا بأدوات تنتمى إليها، فقد كان **عبد الصبور** المتحدث عن «النزاهة الفكرية» نزيهاً فى تقويمه للسياق الذى أنتج مفكر عصر النهضة، فى طيرانه الطليق والمقيد فى آن، فعلى نقيض **أدونيس** المأخوذ بـ«النقى» و«الكامل» و «اللامسبوق» ونعوت أخرى تملأ متولياته الذهنية التى لا مراجع لها، فإن **عبد الصبور**، التنويرى الحقيقى، يربط بين إمكانية الفكر والشرط الاجتماعى الذى يتحرك فيه، الأمر الذى

يفرض على الفكر أن يطور أطروحاته، ويعطى العلاقة بين الفكر والواقع صفة المعركة، ولهذا فإن عبد الصبور، المتحدث عن الجديد النهضوى فى الحقول المختلفة، لا ينسى أن يشير إلى: «الآباء والأجداد الذين نشأوا فى بيئة ساكنة وفاترة، وفى ظل تقاليد خمسة قرون طوال من الجمود العثمانى والمملوكى، وفى غيبة التقاليد الفكرية الداعية إلى التأمل، والتى تربط بين الفكر والواقع». فهو يقول: «يبدأ هذا الفريق بداية متوقعة فى بيئة علماء الأزهر تارة، وبين أبناء مصر العاديين تارة أخرى»(٣٢).

تحدد طبيعة العقل النهضوى، المسكون بالدهشة والتساؤل وإرادة التغيير، شكل علاقته مع واقع موروث، صفاته السكون والتلقين ومناهضة التجديد، وتكون المعركة محايثة للعلاقة القائمة أو المفترضة، ذلك أن الفكر النهضوى، الموحد بين العمل والنظر، لم يكن يتطلع إلى تغيير الأفكار، بل إلى جملة الشروط الاجتماعية، التى تنتج الأفكار وتحدد طبيعتها. ولعل أولوية تحويل الواقع على تحويل الأفكار، يجعل من حديث أدونيس عن «تلفيقية الفكر النهضوى» حديثاً واهناً ومجتزأ الأساس. إن المعركة الاجتماعية الملازمة للفكر النهضوى، فى مستوياته كلها، تدفع بالوقائع الاجتماعية والفكرية إلى سيرورة مفتوحة، تعيد، بلا انقطاع، بناء الوقائع المختلفة بشكل جديد. بهذا المعنى، فإن النقد الجوهرى لا يبدأ من مقولات عصر التنوير، بل من الشروط الاجتماعية - التاريخية التى تكون فيها، والتى جعلته «بطلاً تراجيدياً» يندفع إلى معركة عصيبة تتجدد على الدوام. يكتب عبد الصبور عن المعارك التنويرية، فيذكر منها، «معركة التعليم وإصلاحه التى خاضها لطفى السيد ومحمد عبده وسعد زغلول حين كان قريبا منهم، ومثل معركة تحرير المرأة التى خاضها قاسم أمين، إذ قرأ على محمد عبده ولطفى السيد فصولا من كتابه فى جنيف عام ١٨٩٧، قبل أن ينشره على الناس، وأمده محمد عبده بالحجج الدينية، ومثل معركة بنك مصر، التى خاضها طلعت حرب، وكان من المساهمين الأول فى جريدة «الجريدة» حين إصدارها(٣٣). وقبل أن يومئ عبد الصبور إلى المعارك الفكرية يشير، وبشكل ومضى، إلى هشاشة القوى السياسية المنتسبة ووسطيتها نظرياً، إلى المشروع التنويرى.. فالمثقف التنويرى قاد معركته الفكرية، بنزاهة كبرى، من دون أن يلتقى بالسياسى التنويرى، الذى يندرج فى معركته السياسية، بنزاهة موازية، إلا فى حالات قليلة. وعلى هذا، فإن عبد الصبور لا يشتق قوة الفكر من الفكر ذاته، ولا يفسر مآل المعارك بجوهر الأفكار، ولايفصل بين الأفكار وسياقها أيضًا، ولايقول بالجديد الكامل والأحكام الشكلانية، ذلك أن «الثقافة لاتغزو ولكنها تبنى وتنير، وقراءة شكسبير. وكار لايل وهازلت، لم تثبت الاحتلال الإنجليزى لمصر، بل لعلها ساعدت على زحزحته، بما ألهبت فى النفوس من معانى الحق والخير والجمال»(٣٤).

وربما يكمن الفرق بين صلاح عبد الصبور وأدونيس فى فرق وعيهما لمعنى المثقف والنسق. يحدد الشاعر عبد الصبور ذاته باعتباره مثقفاً تنويرياً ينتسب إلى نسق تنويرى، عليه أن يتعلم منه ويدعو إليه وينقده ويطوره، أى أنه يحدد ذاته باعتباره علاقة فى جمله علاقات تتجاوز الأسماء وتفيض عنها، أما أدونيس فيقول بفكرة: المبدع المتجذر فى ذاته، حيث الجذر الذاتى ينقض مفهوم النسق، ويرى فى الثقافة جملة أسماء مبدعة، يوحدها التفرد والإبداع والإلهام، وكل ما يمقت مفهوم النسق وينحيه بعيداً.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

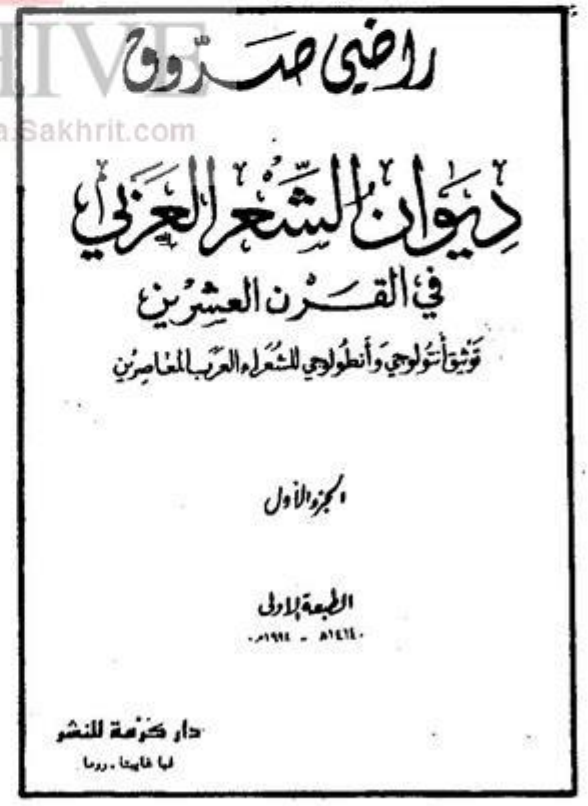
المراجع

(١) الثابت والمتحول، الجزء الأول، دار العودة، بيروت، ١٩٧٤، ص:١٩
(٢) فاتحة لنهايات القرن العشرين، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠، ص:٣٢٧
(٣) المرجع السابق، ص:٣٢٧
(٤) دفاعاً عن المادة والتاريخ، دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٩٠ ص:٢٣٢-٢٣٣
(٥) صدمة الحداثة، دار العودة، ١٩٧٨ ص:٢٥٨
(٦) الشعرية العربية، دار الأدب، بيروت، ١٩٨٥، ص:٨٥
(٧) المرجع السابق، ص:٨٧
(٨) المرجع السابق، ص:٨٢
(٩) الأدب العربي المعاصر، أعمال مؤتمر روما ـ ١٩٦١، منشورات أضواء ص:١٧٩
(١٠) المرجع السابق، ص:١٧٣
(١١) الشعرية العربية. ص:٩٠
(١٢) كاظم جهاد: أدونيس منتحلاً، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩١، ص:١٦٦
(١٣) مجلة الثقافة العربية، طرابلس:١٩٧٤
(١٤) صدمة الحداثة، ص:٢١٥
(١٥) M. Nadeau: histoire du surrealisme. seuil, paris, 1964, p:18,
(١٦) المرجع السابق، ص:٤٢
(١٧) F.AIquie: Solitude de la raison. Eric losfeld paris, 1966 p, 31-37,
(١٨) محمد مزوز: من أجل أنطولوجيا إسلامية، دمشق، ص:١٦٣
(١٩) مرجع سبق، ص:٧٠ ـ ٧٨
(٢٠) مجلة الهلال، يوليو، ١٩٩٢، ص: ٣٢ ـ ٤٢
(٢١) الشعرية العربية، ص:١٠٥
(٢٢) الصوفية والسريالية، دار الساقي، لندن، ١٩٩٢، ص:١٠
(٢٣) الشعرية العربية، ص:١٠٥
(٢٤) المرجع السابق ١٠٤ ـ ١٠٧
(٢٥) المرجع السابق ١٠٤ C.P. Snow, Les deux cultures Eds: J,J, pauvert, 1968
(٢٧) J,Habarmas: La technique et La Science comme ideo lojie Gallimard 1973 p, 76-88
(٢٨) المرجع السابق ص:٧٦
(٢٩) المرجع السابق ص:٧٨
(٣٠) صلاح عبد الصبور: قصة الضمير المصرى الحديث، كتاب الإذاعة والتليفزيون، القاهرة، ١٩٧٢، ص:٧
(٣١) المرجع السابق، انظر المقدمة ص: ٥٠ ـ ١٢
(٣٢) المرجع السابق ص:١٩
(٣٣) المرجع السابق ص:١٠٥
(٣٤) المرجع السابق ص:١١٩

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

راضى صدوق

تجربتى مع ديوان الشعر العربى فى القرن العشرين



هذه تجربة جديدة يتحدث فيها مصنف عمل موسوعى كبير عن الشعر العربى المعاصر، فيصف ما واجهه من عقبات فى جمع المادة وتبويبها ونشرها، فى ظل تجاهل الاتحادات والهيئات الأدبية لخطابات المصنف ونداءاته التى لم يكف فيها عن طلب العون ليوثق مادته ويسد ما فيها من ثغرات، هذا بالإضافة إلى تكاسل الشعراء أنفسهم فى الرد على استفسارات المصنف، وعلى الرغم من كل ذلك فقد نجح فى إصدار موسوعة عن (دار كرمة) بروما . ويقول الناشر عن هذه الموسوعة «إن هذا الكتاب هو أول كتاب يوثق لجميع الشعراء العرب فى أقطار العروبة كافة فى القرن العشرين ، وهو عمل موسوعى رائد غير مسبوق، وكان يفترض أن تنهض به مؤسسة علمية أو هيئة أدبية ثقافية قادرة، أو فريق من الباحثين الاختصاصيين».

ويبقى أن تسعى إحدى هيئات النشر الكبرى فى العالم العربى ، لتنشر هذه الموسوعة على القراء العرب، بعد أن صدرت طبعتها الأولى فى إيطاليا.

لمعت فكرة هذا الكتاب فى ذهنى، أواخر سنة ١٩٩٠م، بعد أن أعيانى البحث وأجهدنى التنقيب فى رفوف المكتبات، وبين أطواء الكتب، عن شاعر عربى معاصر ليس بغَمر ولا بخامل الذكْر، قرأت له ما أغرانى بالتعرف أكثر وأعمق إلى شعره وسيرته ، فما وجدت له ذكرا لدى دارس، ولا أثراً فى دراسة، على كثرة ما يزحم المكتبات من كتب ودراسات ومؤلفات (أنتولوجيّة وأنطولوجية) [1] حول شعرنا الحديث وشعرائنا المعاصرين. وأخذت الفكرة تُلح علَّى، وتكبر، وتَصعُّد، حتى كادت تملك علَّى أقطار نفسى، كلما وقع فى يدى كتاب جديد فى هذا الموضوع، فلا أجد فيه ما يلبى

البُغية ويشفى الغليل. وربما وقَعْتُ فى هذه الكتب، أو فى بعضها، على نقص أو خلْطٍ فى المعلومات، عن هذا الشاعر أو ذاك، ممن أعرفهم حقَّ المعرفة، شخصاً وشعراً وشاعرية.

وقد تراكمت لدى ـ مع اتساع دائرة اطلاعى على ما نُشر فى هذا المجال ـ ملاحظات حول الكثرة الكاثرة من الكتب والدراسات والمؤلفات المتداولة التى تتناول الشعر والشعراء العرب فى هذا القرن.

من هذه الملاحظات :

الافتقار إلى رؤية شمولية نابعة من تصور متكامل لمجمل الحركة الشعرية المتطورة المستمرة، فى إطار السياق الثقافى العربى العام، حتى أن المكتبة العربية تخلو تماما من أى كتاب لباحث عربى يتناول مسيرة الشعر العربى المعاصر الشاملة، ومراحلها ورموزها وأعلامها، بحَيْدةٍ وتوازن، وروح علمية خالصة.

بروز ظاهرة التعصب القُطرى لدى بعض من الدارسين والباحثين والنُقاد، إلى حد الجناية ـ فى أحيان كثيرة ـ على الأمانة العلمية والحقيقة الموضوعية ، بصورة أقرب ما تكون إلى نَمَط من القَبلية الأدبية» . ويمكن ملاحظة هذه الظاهرة فى كثير من الكتب والدراسات الأدبية التى يبدو مؤلفوها وكأن كلا منهم معنىٌ بإبراز موقع بلده على خريطة الشعر العربى العام، وتسليط الأضواء على شعرائه، وتتويجهم بهالات فضفاضة من المجد الأدبى، على حساب مجُايليهم أو معاصريهم من الشعراء الذين يفوقونهم إبداعاً فى الأقطار العربية الأخرى.

ثمّة عديد من الكتب والدراسات التى تتناول الشعر العربى المعاصر أو بعضا من فُرسانه، تقوم على ذوقيّة انطباعيّة لدى مؤلفيها تستند إلى اندفاع عاطفىّ، أو اعتبارات أيديولوجية، أو معرفية خاصة، تغطى على المعايير الأدبية الخالصة ، سواء فى تناولها حركة الشعر العربى الحديثة أو بعضاً من الشعراء، أو فى تقويمها آثارهم الإبداعية.

وفى هذا السياق يمكن ملاحظة أن هناك شعراء برزوا فى الصفوف الأولى ، ونالوا اهتماماً واسعاً من الدارسين، نتيجة لهذه الاعتبارات. وقد لاحظت أن الشعراء المستقلين الذين نأوا بأنفسهم عن التحزّب والتَبَعيّة و «الشلليّة» تعرّضوا لعملية تعتيم مُجحفة، ومثلهم ـ وبنسبة أقلّ ـ الشعراء الإسلاميون.

كما يلاحظ أن هناك شعراء نجحوا فى أن يحققوا لأنفسهم حضوراً إعلامياً برّاقاً لا يتناسب وقيمتهم الفنيّة، وقد تحول ذلك ، فى كثير من الحالات، إلى حضور أدبى غير موضوعى فى بعض الدراسات والمؤلفات المتداولة.

محاولة نفر من الدارسين إخضاع حركة الإبداع الشعرى العربى المعاصرة للنظريات والمدارس النقدية الأوروبية المستوردة، وتقويمهم هذه الحركة ومراحلها ورموزها وأعلامها وإيقاعها على أساس من هذه النظريات.

تركيز الباحثين والدارسين ، فى أبحاثهم ودراساتهم، على بضعة أسماء بعينها من مجمل الشعراء العرب المعاصرين، كما لو أن أصحاب هذه الأسماء وحدهم، دون سواهم، هم المجلون والمتفوقون والرّادة فى مسيرة الشعر العربى المعاصر، مع أن أكثرهم ـ فى ميزان التقويم النقدى العادل ـ ليسوا كذلك.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويلاحظ، فى هذا السياق، أن معظم الباحثين والدارسين - إلا من عصم ربك - يأخذون عن بعضهم ، ويتداولون فى مؤلفاتهم ودراساتهم عن حركة الشعر العربى المعاصر وفرسانهم، الأسماء ذاتها، والمعلومات والنماذج الشعرية ذاتها، بصورة أقرب إلى ما يشبه « تداعى الأفكار» دون أن يجشموا أنفسهم عناء البحث الجاد والإبحار فى صميم هذه الحركة وسبر أغوارها، والسعى لإنصاف أولئك النفر من الشعراء المبدعين الذين لم ينالوا حقهم الوافى - أو بعضا من حقهم - من البحث والدرس والاهتمام، لأسباب عديدة ربما يكون منها ترفعهم عن تزلف النقاد والدارسين، أو ميلهم إلى العزلة وزهدهم فى الأضواء .

أكثر الكتب والدراسات المتداولة حول الشعر العربى المعاصر هى، فى الأصل، رسائل جامعية أعدها أصحابها لنيل درجات علمية من جامعاتهم وفق شروط ومواصفات ومناهج بحثية اقتضتها طبيعة هذه الرسائل، ثم دفعوا بها إلى الطبع بنصوصها الأصلية دون إعادة نظر أو تعديل فيها، أو إضافة إليها، مما تقتضيه طبيعة البحوث والدراسات الأدبية الحرة الشاملة .

وقد لا حظت أن كثيرا من هذه الدراسات (الرسائل الجامعية فى الأصل) ينطوى على مجاملة - قد تقترب من التزلف أحيانا - من أصحابها للأساتذة المشرفين على هذه الرسائل أو أعضاء اللجان الفاحصة.

بعض من هذه الكتب والدراسات ينطوى على أغاليط مستهجنة تنم على قصور فى إلمام أصحابها بمبادئ نحو اللغة العربية وصرفها، وقواعد الإملاء، وأصول العروض، بصورة لا تشجع على الاطمئنان إلى كفايتهم للاضطلاع بهذا النوع من الدراسات الأدبية .

كانت هذه الملاحظات ماثلة فى الذاكرة عندما وطدت العزم على التوثيق للشعراء العرب فى القرن العشرين، مع إدراكى جسامة هذا العمل الموسوعى الشاق الذى يفترض أن ينهض به فريق من المتخصصين، أو مؤسسة أو هيئة أدبية ثقافية قادرة . لم يغب عنى ما يتطلبه القيام بهذا العمل الجليل من إحاطة عميقة بمجمل حركة الشعر العربى فى هذا القرن من الزمان، متابعة حقيقية جادة لمراحلها وتطورها وأعلامها ورموزها وفرسانها، بداية من مرحلة الإحياء التى عادت بالشعر العربى إلى منابعه الأصيلة الصافية وحررته من الجمود والصناعة المتكلفة، ومرورا بمرحلة التجديد الأول التى حافظت على الشكل الموروث للقصيدة العربية مع الانفتاح المحدود على آفاق الآداب الغربية والإفادة من أساليبها، وعبوراً إلى الاتجاه الإبداعى الجديد الذى نقل الشعر العربى من أغراضه الاتباعية القديمة إلى الأغراض الإبداعية الجديدة، وشكل إرهاصاً بتطور جذرى عميق مهد للمذهب الرومانسى الذى بشرت به مدرسة الديوان، واحتضنته من بعدها جماعة أبوللو التى دعت إلى « السمو بالشعر العربى وتوجيه الشعراء توجيها شريفا .. ومناصرة النهضات الفنية فى عالم الشعر » [٢] .. إضافة إلى الشعر المهجرى الذى اتسم بالجرأة على اللغة والابتكار فى الأساليب والمعانى .. ثم انتهاء بحركة الشعر الحر التى ظهرت فى أواخر الأربعينيات وتبلورت فى الخمسينيات من هذا القرن، وماتخللها وتلاها من اتجاهات ومدارس تتراوح بين ما يمكن تسميته بـ « السلفية الجديدة»، والرومانسية، وما اصطلح على تسميته بـ «التخطى والتجاوز» .. مع مواكبة ما تقذفه المطابع، إلى يومنا هذا، من نتاج الأصوات الشعرية الطالعة فى مختلف أرجاء وطننا العربى الكبير .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد عشت قريبا من حركة الشعر العربى المعاصرة، وحافظت على اقترابى منها، منذ مطالع الخمسينيات حتى الوقت الحاضر: قارئا متذوقاً، ومشاركا فى إنتاج الشعر، وصحفيا وإعلاميا قريبا من صميم حركة النشر والاتصال الجماهيرى، فى عديد من البلدان العربية والأجنبية .. إضافة إلى مشاركتى فى معظم المؤتمرات والندوات والملتقيات الشعرية والأدبية العربية والإقليمية والدولية منذ الستينيات [٣] وقد اتاح لى ذلك كله فرصاً طيبة تعرفت خلالها على كثيرين من رموز الشعر وأعلامه وشُداته، على مد البسيط العربى، وحظيت برفقة بعضهم وصداقة بعضهم الآخر، فعرفت عنهم من مناحى تفكيرهم وخصوصيات حياتهم، ومعاناتهم، الشىء الكثير . كما أحتفظ فى مكتبتى بنسخ نادرة من الطبعات الأولى لبواكيرهم ودواوينهم الشعرية المهداة منهم، وكذلك بعدد لا بأس به من رسائلهم الخطية الشخصية التى تشكل اليوم وثائق عزيزة ذات قيمة أدبية تزداد مع الأيام . إضافة إلى ما تزخر به مكتبتى الخاصة من مجلدات للعديد من المجلات الأدبية والثقافية العربية المشهورة والمغمورة، والملاحق الأدبية التى كانت تصدرها بعض الصحف اليومية منذ مطالع الخمسينيات مما يشكل مصادر غنية أفادتنى كثيراً .

المنهج :

يوثق هذا الكتاب للشعراء العرب فى القرن العشرين الميلادى،فى جميع الأقطار العربية والمهاجر، بداية من عام ١٩٠٠م وحتى تاريخ إنجاز هذا الكتاب بجميع أجزائه، وذلك من خلال التأريخ بإيجاز وافٍ لكل شاعر، وتحديد موقعه على خريطة الشعر، ودوره فى النهضة الشعرية - إن كان ثمة من دور له -، وأعماله المطبوعة فقط (إذا كان لايزال على قيد الحياة) وآثاره المطبوعة والمخطوطة (إذا كان من الراحلين)، مع إيراد نموذج أو أكثر من إبداعه الشعرى حيث تمثل النماذج المختارة مختلف مراحل تطوره الفنى، ما أمكن ذلك. وحرصت على إبراز المواقف الوطنية والقومية والإنسانية لكل شاعر ما وجدت إلى ذلك سبيلاً . كما قمت بتصحيح المعلومات المغلوطة الرائجة فى بعض الكتب والدراسات عن الكثيرين من الشعراء البارزين، وتحرير هذه المعلومات من المبالغات الفضفاضة الناجمة عن معايير غير أدبية وغير متوازنة.

اخترت الشعراء الذين تضمُنهم هذا الكتاب، وفق الأسس التالية:

الشعراء الراحلون : اخترت كل شاعر كان له دور ملموس ، ومشهود له، فى مسيرة الشعر العربى المعاصر بعامة، أو فى نهضة الشعر فى بلاده، بغضّ النظر عما إذا كانت للشاعر دواوين مطبوعة أو لا . واكتفيت بإبراز نماذج أقل من شعر الشعراء الأعلام الذين لهم حظ موفور من الذيوع والانتشار فى الأوساط الأدبية والأكاديمية والعامة، بينما حرصت على إيراد نماذج أكثر - وفى موضوعات مختلفة - من شعر كل شاعر مغمور أو ضئيل الحظ من الشهرة والانتشار، زيادة فى التعريف به من خلال شعره.

الشعراء الذين لا يزالون على قيد الحياة : اخترت كل شاعر له ديوان مطبوع أو وردت مختارات من شعره فى مجموعات أو مُنتخات أو دراسات أدبية مطبوعة، بعد اطلاعى الدقيق على نتاج كل شاعر - من الشعراء الذين وصلت يدى إليهم - فى مراحل متباينة ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ووقوفى على بعض ما كتبه النُّقادُ من النقاد والدارسين. واستبعدت كثيرين ممن لهم دواوين شعرية مطبوعة، بعد دراسة متفحصة لدواوينهم، معتمداً على تقويمى الشخصى ومستنداً إلى رأى الثقات من النقاد والدارسين فى مستواهم الفنى.

الشعراء الذين كتبوا القصيدة العامودية والشعر الحر : أوردت لكل منهم نموذجاً (أو اكثر) من شعره العامودى ، ونموذجاً (أو اكثر) من شعره الحر، بقدر ما توفر لى ذلك.

وهناك شعراء ممّن أعرف جدارتهم الشعرية ، لم تتوفر لى نماذج من أشعارهم، اضطررت لإدراجهم فى الكتاب بلا نماذج على أمل تدارك ذلك فى الطبعة الثانية.

قصيدة النثر : استبعدت كل الذين كتبوا هذا النوع الأدبى ، على اعتبار أن قضية ما يسمى بـ«قصيدة النثر» لا تزال موضع خلاف بين الدارسين والباحثين، ولم يُحسم أمرها بعد.

خطة العمل :

فى البداية، أعددت قائمة بأسماء الشعراء فى كل قطر عربى وفى المهاجر الأمريكية، مستنداً إلى معلوماتى الشخصية والدراسات الأدبية الجادة التى تتناول أعمالهم، أو تدرسهم، أو تذكرهم ، ثم عمدت إلى جمع ما طبع من دواوين لبعضهم، ومختارات شعرية من نتاج الذين لم تُنشر لهم دواوين حتى اليوم استخرجتها من المجلات الأدبية أو من الدراسات والكتب المطبوعة. كذلك جمعت كل ما وصلت إليه يدى من الدراسات الأدبية والرسائل الجامعية التى تتناول الشعر العربى المعاصر وأعلامه، واستخرجت من مكتبتى الخاصة كل ما يتصل بهؤلاء الشعراء من رسائل شخصية وقصاصات صحفية، وغيرها، مما لا غنى عنه فى التوثيق لهم.

بعد ذلك، وجهت عشرات الرسائل لمن أعرف من الشعراء، من شيوخ وكهول وشباب ممن لا يزالون على قيد الحياة، لموافاتى بسيرهم الذاتية، وبمعلومات عن أعمالهم المطبوعة، ونماذج من هذه الأعمال، أو للاستيثاق من بعض المعلومات المتوفرة لدى عنهم. أما الشعراء الذين لم تتوفر لدى عناوناتهم، فقد كاتبتهم عن طريق الاتحادات الأدبية فى بلدانهم، ثم تبين لى أن أكثر رسائلى لم تصل إليهم .

ومن أسف ومن ألم أن قلة قليلة من الشعراء تلطفوا بالرد، وبعضهم كتب إلى مشجعاً ومباركاً ومعرباً عن استعداده لتقديم أى عون أحتاج إليه. والطريف فى الأمر أن معظم الذين جنحوا إلى التجاهل والاستعلاء ولم يتكلفوا الرد على رسائلى كانوا من الشعراء الشباب!

أما الشعراء الراحلون ممن لم تتوفر لدى مصادر وافية عنهم، وجهدت لإنصافهم لما لمسته من إجحاف الدارسين بحقهم؛ فقد اتصلت بأبنائهم وأقاربهم، عن طريق الرسائل، لإفادتى بما لديهم من معلومات عنهم وموافاتى بنماذج من أشعارهم، فتبين لى أن حظ هؤلاء الشعراء من وفاء أبنائهم وذويهم مثل حظهم من جحود الباحثين والدارسين، اللهم إلا فى القليل النادر.

وحرصاً على عدم إغفال أى شاعر جديد قد أكون أو لم يصل خبره إلى، فقد وجهت خطاباً تعميمياً على صفحات بعض الجرائد والمجلات العربية إلى جميع الشعراء، كما وجهت خطابا آخر إلى الاتحادات الأدبية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى الأقطار العربية، لتعميمه على الشعراء الأعضاء فى هذه الاتحـــادات، إلا أن أيا منهـــا لم يتلطف برد أو جواب![٤] .

كذلك توجهت إلى بعض وزارات الثقافة والمؤسسات والهيئات الثقافية الرسمية فى عدد من البلدان العربية، للحصول على بعض الكتب الأدبية الوثائقية التى كانت هذه الوزارات والمؤسسات قد أصدرتها منذ وقت طويل، ولم تعد متوفرة فى الأسواق والمكتبات العامة، فلم أظفر بطائل.. بل إن المجلس الأعلى لرعـــاية العلوم والآداب والفنون فى القاهرة أبى على أن يزودنى بنسخة من كتاب «تقويم الشعر العربى الحديث لعام ١٩٥٩م» الذى كان قد أصدره منذ أربع وثلاثين سنة، بعد أن بعث لى رئيس الأمانات الأدبية باستمارة رسمية لتعبئتها بمعلومات عن اسمى ومنصبى وهويتى ورقم هاتفى!

على صعيد آخر، كتبت إلى بعض الدارسين والباحثين العرب المعنيين بالدراسات الأدبية بعامة والشعر بخاصة، بغية الحصول على مؤلفاتهم حول الحركة الأدبية فى بلدانهم بعد أن تعذر الحصول عليها فى المكتبات، فلم يستجب سوى باحث واحد[٥]. ثـــم اتجهت طالباً العون من الشعراء والأدباء الأصدقاء فى بعض العواصم العربية، فاستجاب نفر منهم مشكوراً وبعثوا إلى ببعض الكتب والمراجع النادرة[٦].

وفى نهاية المطاف رأيت أن أشرك السفارات العربية والملحقين الثقافيين بها فى أداء الواجب إزاء الأدب فى بلدانهم، فاتصلت ببعض السادة السفراء وكتبت رسائل لبعضهم الآخر، بغية الحصول على بعض المراجع حول الحركة الشعرية فى بلدانهم[٧]، ثم عدت إلى نفسى موطدا العزم على مضاعفة الجهد و مواصلة البحث والتنقيب، معتمدا على الذات، مستمدا القوة من الله عز وجل.

تقنية الكتاب:

يقع هذا الكتاب فى نحو من خمسة آلاف صفحة، وقد رتبت أسماء الشعراء فى أجزائه جميعا على حروف الهجاء، وفق الاسم الأول للشاعر، وحسب اللقب أو الكنية التى غلبت عليه واشتهر بها بين الناس بالنسبة لشعراء كأبى سلمى والأخطل الصغير وبدوى الجبل وأدونيس وبن تومرت. وذلك بغض النظر عن بلدانهم، وأجيالهم، والمذاهب الفنية التى يندرجون فى إطارها.

وأرخت للولادة والوفاة مبتدئاً بالتاريخ الهجرى الذى أشرت إليه بحرف (هـ) ثم ما يقابله من التاريخ الميلادى الذى أشرت إليه بحرف (م) وحرصت على ذكر اليوم والشهر إضافة إلى السنة، فى الولادة والوفاة، ما أمكننى ذلك. وقد استعنت بولدى اليافع مهند الذى قام بجهد شاق فى استخراج التواريخ الهجرية المقابلة للتواريخ الميلادية، وبالعكس، بوساطة الكمبيوتر.

كذلك حرصت على تشكيل النماذج الشعرية وضبط حركاتها، بنفسى، وبخاصة الكلمات التى تقضى الضرورة اللغوية والعروضية ضبطها، تلافياً لأى لبس قد يقع فيه القارئ . كما حرصت على ضبط أسماء الأعلام، من أشخاص وأماكن وبلدان - الواردة فى الكتاب، ووضعت شروحاً ومعلومات موجزة عنها، فى الحواشى، حيث رأيت ذلك ضرورياً ومفيداً.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبالنسبة للمصادر والمراجع فقد حرصت على الإشارة إليها، في هوامش الصفحات، مع ذكر الناشر ومكان النشر وتاريخه، ما أمكنني ذلك. (من المؤسف أن كثرة كاثرة من الدواوين والمجموعات الشعرية المطبوعة لاتحمل اسم ناشرها، أو تاريخ نشرها، أو كليهما معاً).

ولعل القارئ لا يغيب عنه أن المكتبة العربية ومراكز الأبحاث والدراسات والتوثيق الأدبية تخلو تماماً - أو تكاد - من ببليوغرافيا علمية شاملة للشعراء العرب المعاصرين، يمكن أن يعود إليها الباحث عند الحاجة. ولهذا، فإن أي نقص في المعلومات قد يقع عليه القارئ، هنا أو هناك، في هذا الكتاب، يعود إلى هذه الثغرة بالدرجة الأولى، إضافة إلى ما أسلفت الحديث عنه من مظاهر التقصير وعدم التعاون من قبل أغلب الشعراء وذويهم أو أصدقائهم.

الهوامش :

(١) الأنتولوجيا مصطلح يطلق على المنتجات والمختارات الشعرية التي تمثل أسلوب فكر ما، وتطوره، خلال فترة معينة أو فترات متتابعة. والأنطولوجيا مصطلح يعنى دراسة الشاعر أو الكاتب في ذاته مستقلا عن الظواهر.

(٢) المادة الثالثة من دستور جماعة أبوللو.

(٣) شغل المؤلف مناصب صحفية وإعلامية في عدة بلدان عربية وأوربية منها رياسة تحرير بعض الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية والشهرية ومدير برامجي عام لمنظمة إذاعات الدول الإسلامية. وكان عضوا منذ وقت مبكر في اتحاد الكتاب الإفريقيين والآسيويين وعضوا في المؤتمر التاسيسي الأول لاتحاد كتاب وصحفيي فلسطين.. إلخ.

(٤) كلفت رابطة الأدباء الأردنيين أحد أعضائها بموافاتي بدليل الكتاب الأعضاء في الرابطة. واكتفى اتحاد الأدباء العرب بدمشق واتحاد الكتاب بالمغرب بإيصال ما تيسر من رسائلي إلى بعض الشعراء الأعضاء في الاتحادين المذكورين بينما تجاهل اتحاد أدباء مصر واتحاد أدباء تونس واتحاد الأدباء بالإمارات العربية المتحدة وأسرة القلم بالبحرين خطاباتي إليهم.

(٥) هو د. محمد شحادة عليان مؤلف كتاب «الجانب الاجتماعي في شعر الفلسطيني الحديث».

(٦) زودني الصديق الشاعر عمر محمد كردي الوزير السعودي المفوض لدى جامعة الدول العربية بكتابين نادرين مصورين عن الأصل في دار الكتب المصرية وكتب أخرى وزودني الصديق الشاعر د. وصفي صادق بكتاب ومعلومات خطية عن بعض شعراء الإسكندرية. وزودتني الشاعرة المغربية الصديقة د. مليكة العاصمي بمعلومات وافية عن عديد من شعراء المغرب ونماذج من أشعارهم. ووضع الصديق صالح العزاز مكتبته الشعرية تحت تصرفي. كذلك زودني الصديق المستشار ماء العينين بن الشيخ مصطفى ماء العينين (اكادير. المغرب) بصورة لكتاب «شعراء موريتانيا القدماء والمحدثون» بجزأيه.

(٧) لم يستجب سوى الصديقين السفير التونسي في الرياض السيد قاسم بوستينه الذي زودني بكتب قيمة عن الشعر العربي في تونس وسفير سلطنة عمان السيد حمد بن هلال المعمري الذي زودني بمجموعة كبيرة من الدواوين لبعض الشعراء العمانيين. وتلطف السفير اللبناني بخطاب رقيق يفيد فيه بإحالة خطابي إلي وزارة الخارجية والمغتربين لإحالته إلى اتحاد أدباء لبنان، وزودني السفير الموريتاني السيد محمد الأمين بن سيدي عبد الله بنسخة من كتاب «الوسيط في تراجم أدباء شنقيط».

صبرى حافظ

جدليات الحداثة

والتنمية فى الثقافة الغربية

تشهد الحياة الثقافية فى الوطن العربى بروز قضايا الحداثة والثورة إلى ساحة النقاش كل فترة وأخرى. ويسهب البعض فى مناقشة علاقة الحداثة بما يغرم البعض بتسميته «الأصالة» ويصر آخرون على دعوته بـ «التراث» بينما ينفق فريق ثالث جهدا كبيراً فى تثبيت أواصر الزواج الشرعى بين «الأصالة» و «المعاصرة» حتى يقال إن هذا الفريق قد جمع فأوعى، وأنه نجح فى أن يريح ويستريح. وهناك قلة تأخذ هذه القضية مأخذ الجد وتحاول استثناء اليات الحداثة فى الواقع العربى والتعرف على قوانينها من خلال استقراء حضارى شامل لتبدياتها واستراتيجياتها والعناصر الصانعة لها والفاعلة فيها. إلى هذه القلة الجادة أقدم هنا كتابا جديدا ومهما عن هذه القضية فى المجتمع الغربى، وأعرض لبعض الجدل الذى ثار حول القضايا التى طرحها. لعل هذا الكتاب يفتح الطريق أمام طروحات جديدة لهذه القضية الهامة تخرج بها من المأزق الذى عانت منه طويلا فى شرقنا العربى.

والكتاب عنوانه (كل ما هو صلب يصير هباء: تجربة الحداثة) All That is Slid Melts intoAir. The Ex-perienc eof Modernity ، أما الكاتب فهو الدراس الأمريكى المتخصص فى سوسيولوجيا المدن وسوسيولوجيا المعرفة **مارشال بيرمان** Marshal Berman. وقبل الحديث عن هذا الكتاب تلزم بعض الكلمات الموجزة عن السياق العلمى الذى ظهر فيه وهو دراسات علم اجتماع المدن وتفاعلها مع علم اجتماع الثقافة وعلم اجتماع المعرفة: وهى دراسات يتزايد الاهتمام بها فى الآونة الحديثة، لأنها أجهزت على نزعة التخصص الإجترائية، واستبدلت بها اتجاها حديثا يحاول توظيف كل معارفنا التقنية والعلمية والثقافية، وحتى الفكرية والفلسفية، فى دراسة أية ظاهرة، ويحاول بذلك إعادة تأسيس العلاقة المفقودة بين شتى المعارف الإنسانية من أجل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فهم أعمق وأشمل وأوضح للواقع وللظاهرة الإنسانية المعقدة. وكان من نتيجة هذا التغيير المنطلقى دراسة من هذا النوع الذى يتناول تجربة الحداثة باعتبارها تجربة تتناول المكان والزمان وعلاقة الإنسان بذاته وبالآخرين. فالحداثة بهذا المنظور الشامل هى تجربة التحول الذى انتاب علاقة الإنسان بذاته وبالعالم من حوله، والذى فتح آفاقا جديدة أمامهما معه، ولكنه يهدد فى الوقت نفسه كل ما وقر فى عقل الإنسان، وما اجتازه، وما تصوره عن نفسه. ذلك لأن قدرة الحداثة على تجاوز الحدود وتخطى حواجز الجغرافيا والعرق والثقافة والجنس والطبقة والأيديولوجية والدين، لا تضاهيها إلا مقدرتها على العصف بالثوابت، وإثارة القلاقل، وابتعاث التحلل والتجدد، وبث الصراع والتناقض، ونشر الالتباس والإبهام والغموض. إنها المناخ الذى يصبح فيه كل ما هو صلب هباء منثورا.

وينقسم كتاب (كل ما هو صلب يصير هباء: تجربة الحداثة) إلى خمسة فصول رئيسية ويتناول أولها المعنون «فاوست جوته: مأساة التطور» التحولات الأساسية التى انتابت المجتمع الألمانى والتى عبرت عنها إلياذة العصر الحديث «فاوست» جوته (١٧٣٩ - ١٨٤٢)، التى استغرقت كتابتها ستين عاما (١٧٧٠ - ١٨٣١)، والتى كانت بثرائها الأخلاقى والسياسى، وحساسيتها النفسية، أول تعبير حقيقى عن وعى الحداثة بذاتها فى المجتمع الغربى برمته. فبيرمان يرى أن المنطلق الرئيسى الذى انبثق منه العمل، والذى يشيع فى كل ثناياه هو الرغبة فى التطور، وهى الرغبة ذاتها التى حركت العالم الغربى برمته فى تلك الفترة العاصفة من تاريخه والتى شهدت ذروة غليانها فى الثورة الفرنسية التى وقعت إبان كتابته. فما يميز فاوست جوته عن كل فاوست قبله، ليست الصفقة التى عبر فيها عن رغبته فى الحصول على أشياء بعينها، ولكن رغبته فى أن تستوعب صفقته تلك العملية الحيوية والحراكية للتطور والتى هى صنو تجربة التحديث نفسها. حيث تربط (فاوست) جوته بوضوح بين المثال الثقافى للتطور الذاتى وبين الحركة الاجتماعية الفعلية صوب تنمية اقتصادية ملموسة. وهذا الرباط الوثيق بين العالمين الثقافى والاجتماعى الاقتصادى هو الذى يجعل (فاوست) تعبيرا عن جوهر النزوع الأوروبى صوب الحداثة باعتبارها عملية تنطوى على تحولات جذرية شاملة للإنسان: مركز العالم الجديد ومناط تجربة الحداثة ذاتها. أما الثمن الفادح لعملية التحول الجذرية تلك فهو صفقة فاوست مع الشيطان، أو مع كل قوى الدمار التحتية التى أطلقتها عملية التحديث وحررتها فى الوقت نفسه من سيطرة الإنسان عليها. وهذا هو ما يجعل فاوست مأساة هذا التطور الأولى والنموذجية.

وقد مر «فاوست» فى عمل **جوته** العظيم بثلاثة تحولات هامة إذ يبرز أولا حالما، ثم يتحول إلى عاشق وأخيرا إلى مكتشف وفاوست الحالم هو فاوست الذى تعذبه الفجوة بين بصيرته التى تدعمها ثقافته الواسعة وحدوسه ورؤاه، وبين قدرته على الفعل والتأثير فى واقع يشعر المثقف فيه بالتبعية لأنماط - اجتماعية مختلفة تتحكم فيه، وتستفيد من اجتهاداته، دون أن تعترف له بأكثر من دور ثانوى، هذه الحالة التى تبلورت فى روسيا فى القرن التاسع عشر وكانت موضوع القسم الرابع من الكتاب، والتى يعيشها مثقفو العالم الثالث فى القرن العشرين، هى التى فجرت الصراع الغربى بين المثقف والواقع الاجتماعى فى عصر **جوته**. أما فاوست العاشق فهو الذى بدأ فى التألق عندما أخذ فى الانفصال عن بلبال العالم الواقعى المتخلف عن استبصاراته ورؤاه، والإطلال عليه من علٍ، من منطلق المراقب الحر المتحرر من قيود هذا العالم المزرى، فيعشقه لمرارة المفارقة، ذلك لأن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جريتشن، أول من عشقهن فاوست وأولى ضحاياه، هى التقطير المصفى للعالم الذى رفضه وارتفع عبر صفقته مع الشيطان عليه لكن المهم فى هذا السياق هو أن مأساتها، وردود الفعل الاجتماعية القاسية عليها، كانت التجسيد الكامل لكل مثالب المجتمع القديم الذى جاءت الحداثة لتكتسحه وتطيح بتناقضاته وقيوده.

أما التحول الأخير فى مأساة فاوست التى جسد فيها **جوته** فداحة التحديث وإطاحته بالكثير من القيم القديمة والمثاليات العتيقة، فهو التحول إلى مكتشف، حيث ترتبط حياته ودوافعه الذاتية بالقوى السياسية والاقتصادية والاجتماعية التى تحرك العالم، وحيث يتعلم كيف يبنى، وأهم من ذلك كيف يهدم ويدمر. ومن خلال هذا كله يوسع آفاق وجوده من الخاص إلى العام، ومن الفردى إلى المؤسسى واضعا قواه فى مواجهة الطبيعة والمجتمع، طامحا إلى تغيير كل شىء من حياته الخاصة إلى حيوات الآخرين وإراداتهم، وإلى تفكيك البنية الأبوية للعالم القديم والإطاحة به. وتلعب فى هذا المجال قصة فاوست مع العجوزين الدور الذى لعبته حكايته مع جيوتشين فى التحول السابق، لأن رغبته فى الاستيلاء على قطعة أرضهما الصغيرة، أى على الأرض التى يقف عليها العالم القديم، واستخدامها كموقع لبرج مراقبته الذى يرى منه العالم إلى مالا حدود، ينم عن شوق للتحرر من العالم القديم، وطرح بنيته الأبوية عن كاهله، وعن توق لفتح أفق العالم على اللانهائى الواقعى، غير واع بأن الانفتاح على هذا الأفق المطلق، هو فى الوقت نفسه انفتاح على الظلمة المطلقة، على الموت. ولهذه الظلمة المطلقة فى المأساة الفاوستية، وفى حركية الحداثة أو التحديث الذى تبلوره، دلالة مهمة هى ضرورة التضحية بالبشر وتقديم قرابين الدم، بل والتضحية المجانية أحيانا وهذا هو سر مأساويتها. إنها الأسطورة الشعبية الشائعة فى مصر والتى توقن بإنه لابد للآلة الجديدة - أى عملية التحديث التى ارتبطت فى الوجدان بالآلة - من دم وضحية حتى تدور عجلاتها، وتلين تروسها.

ومن خلال هذه التحولات الفاوستية الثلاثة تنهض علاقة الإنسان بكل التراكمات التى أحدثتها حركية المجتمع الصناعى، والتحول من العصور الوسطى إلى العصر الحديث، فى نسيج صانع لملامح تجربة جديدة شائقة، قوامها التحول المستمر، واليتها الفاعلة هى تدمير تحولاتها، وتجاوزها باستمرار. هذه التجربة الفاوستية تطرح لأول مرة فى الواقع الأوروبى قضية الحداثة باعتبارها تجربة التحول الذى فتح الآفاق، ولكنه أطلق شياطين الدمار من عقالها فى الوقت نفسه، وهو دمار يؤكد **بيرمان** أنه غير قاصر بأى حال من الأحوال على الثورة الصناعية، أو على المجتمع الرأسمالى، ولكنه امتد إلى المجتمعات الاشتراكية وإلى دول العالم الثالث النامية بشكل أكثر ضراوة ووحشية. حيث استطاع سحر التطور وإغراء التنمية العاجلة أن يستأدى الإنسان ثمنا فادحا من حريته وإنسانيته التى باعها للشيطان الرمزى الذى يعد بالتقدم والانفتاح على المطلق. وكما تجلى الفردوس الأرضى الذى وعدت به صفقة فاوست مع الشيطان فى صورة جحيم رهيب ناجم عن الكبر والغطرسة، أسفرت دعاوى التحديث فى كثير من هذه المجتمعات عن جحيمها الخصوصى. وكالمأساة الفاوستية نفسها لا يريد أحد أن يواجه حقيقة هذا الكابوس الذى أصبح صنو السعى الروحى الحديث، وإنما يواصل الجميع إعادة تمثيل فصوله بصيغ وأشكال متباينة منذ كتب **جوته** تراجيديا التطور ومأساة التنمية أو التحديث فى (فاوست).

أما الفصل الثانى من الكتاب فيكرسه المؤلف لمناقشة فكرة **ماركس** عن الحداثة والتى أعطى جوهرها عنوانه لهذا

الكتاب، لأن عنوان الكتاب نفسه مأخوذ من كلمات ماركس، ومن قلب البيان الشيوعى ذاته حينما يقول واصفا المجتمع البرجوازى الحديث فيما يشبه نوعا من الرؤيا أو التجلى الشعرى «إن الأشياء تتداعى لأن المركز لم يعد قادرا على دعمها والإمساك بها فكل ما كان صلبا يتبدد هباء، وكل ما كان مقدسا ينتهك ويندثر، ويجبر البشر فى نهاية الأمر على مواجهة الأوضاع الحقيقية لحياتهم ولعلاقاتهم مع غيرهم من البشر بشكل عقلى هادئ». ويحلل بيرمان (البيان الشيوعى) بالطريقة الخلاقة التى حلل بها (فاوست) ليكشف لنا عن تناظر شيق بين فكر ماركس الاقتصادى والاجتماعى ورؤى جوته الإنسانية فى مسرحيته، وكيف أن تحليل ماركس للمجتمع البرجوازى ينطوى على التصور نفسه الذى بلوره جوته فى (فاوست) لأن آليات هذا المجتمع هى التى أطاحت بكل الرواسى المادية والاجتماعية والقيمية القديمة، بل هى التى جعلت فكرة الإطاحة بالرواسى الصلبة عماد البنية الفاعلة فى هذا المجتمع الجديد. وتكشف لنا قراءة بيرمان لـ (البيان الشيوعى) و(رأس المال) كيف تغلغلت فكرة التبدد تلك، وصور الذوبان والتداعى فى النص كله إذ تحض آليات تجربة الحداثة فى المجتمع البرجوازى على هذا التحول الحضارى المستمر الذى تصير معه كل الثوابت الاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية هباءً منثوراً. فالتجديد نفسه يحمل فى أغواره كمفهوم بذرة تدمير ذاته، وينطوى على إحداث تغيرات جذرية فى القيم وعلى تبديد كل الهالات التى تعرب عن توطيد مكانة بعض الرؤى أو القيم أو الأفكار. وهذه العلاقة الجدلية بين التجديد والتدمير هى التى تدفع ماركس إلى استخدام التحديث نفسه فى كسر طوق الحلقة الجهنمية للدمار.

وكما قسم بيرمان تحليله لـ (فاوست) إلى ثلاثة أقسام أو ثلاث مراحل تصورية ومفهومية متراكبة، فإنه يقسم تحليله لفكر ماركس عن الحداثة إلى خمسة أقسام يبلور فى أولها فكرة الذوبان والتبدد والتداعى باعتبارها رؤية مسيطرة وفاعلة فى المجتمع البرجوازى ويكشف عن طبيعتها الجدلية. ثم يربط فى ثانيها بين نزعة التحديث والتجديد المستمرة فى هذا المجتمع وبين الروح التدميرية، بما فى ذلك تدمير الذات التى تنهض عليها حركته، وكيف استطاعت جدليات العمى السارية فى قلب هذا المجتمع أن تخفى عنه أنه أكثر الصيغ الاجتماعية تدميراً وعنفاً فى تاريخ الإنسان. لأن المجتمع البرجوازى الحديث الذى أطلق قوى الإنتاج الضخمة من عقالها يشبه الساحر الذى أطلق بتعاويذه قوى العالم السفلى من قماقمها ولكنه لم يعد قادراً على السيطرة عليها. ويكشف فى ثالثها كيف استطاعت حركية التحديث تعرية التناقض بين الجوهرى والزائف فى المجتمع، ووضع هذا الاستقطاب الفاعل فى كل الثقافات بين الحقيقى والوهمى أمام أعيننا بصورة تكشف عما يسميه جدليات العرى.. حيث نزع تحكيم قوانين الربح وسيطرة النزعة المادية القناع عن وجه المجتمع وترك ما فى آلياته من بشاعة وقسوة ولا إنسانية عارياً أمام الجميع، بلا قناع من قيم زائفة أو أوهام لا سبيل إلى البرهنة عليها.

ويقدم فى رابعها تحولات القيم، أو بالأحرى مسخها بعدما نزعت كل الأقنعة عن وجه المجتمع البرجوازى. واستبدلت بكل القيم القديمة قيمة التبادل النفعى، وبكل الحريات القديمة حرية التجارة التى لاتعرف الروادع أو المعايير الأخلاقية. وأصبحت الإمكانية الاقتصادية والربحية هى المعيار الأسمى، بغض النظر عما تنطوى عليه من عدمية وضيق أفق. لكل ذلك كان من الطبيعى أن يعنون القسم الخامس والأخير من هذا التحليل بفقدان الهالات، فقد أطاحت آليات عملية التحديث بكل الهالات التى أحاطت فى الماضى بالقيم أو بالنشاطات والأدوار الإنسانية المختلفة، وأحالتهم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جميعا إلى أدوات مدفوعة الأجر والثمن فى بنيتها فلم يعد الطبيب مثلا هو رسول الرحمة المثالى الذى ينقذ البشر من المرض، وينال لذلك احترام المجتمع وتقديره، بل مجرد موظف مأجور يؤدى عمله لقاء أجر معلوم، وتتناسب جودة العمل وفاعليته لا مع عمق قناعاته الإنسانية، أو نبل عواطفه الرحيمة وإنما مع قيمة أجره. وقد خلصت هذه الترجمة الحسابية لكل شىء إلى نفاد هالات القداسة التى أحاطت بعدد من القيم والأدوار، وأطاحت معها- وهذا هو المهم - بالتفرقة بين المقدس والدنس، حيث وضعت كل النشاطات فى، أماكنها المعلومة فوق منحنى الثمن المادى. ولكن الجماعة الوحيدة التى لا ينزع عنها ماركس هالاتها كلية فى تحليله العميق لجدليات التحديث فى المجتمع البروجوازى هى جماعة الكتاب والفنانين، إذا ما استطاعوا الانحياز إلى قوى الثورة التى ترفض آليات هذا التحديث وتقوض الأساس الذى تنهض عليه وينطوى هذا الاستثناء على شىء من التوتر أو التناقض الذى يلاحظه بيرمان فى كتابات ماركس بين قوة بصيرته النقدية وجذرية آماله فى التغيير. وهذا التوتر هو الذى يضفى على مساءلة ماركس لآليات التحديث البرجوازى، وكشفه لجدلياتها الفاعلة تلك أهميتها القصوى فى التعرف على موقع الثقافة فى هذه العملية المعقدة، وفى بلورة تناقضاتها، وقد عراها من كل أقنعتها الروحية والجمالية والأخلاقية، وفتح فى الوقت نفسه أمامنا الطريق للانفلات من حلقتها الجهنمية والحلم باحتمالات وإمكانات جديدة.

وإذا ما وصلنا إلى الفصل الثالث من الكتاب سنجد أنه ينتقل بنا من التجريدات النظرية إلى رؤى بودلير الشعرية التى كشفت من خلال الأنماط الرعوية عن البطولة التى تنطوى عليها جدليات الحداثة فى عصره. إذ يرى بيرمان أن بودلير هو الشاعر الذى استطاع أكثر من غيره من الكتاب أو الشعراء فى القرن الماضى أن يجعل أبناء هذا القرن يشعرون بأنفسهم كمحدثين فالتحديث، والحياة الحديثة، والفن الحديث من المفردات التى تتكرر بوفرة مفرطة فى نصوص بودلير الشعرية والنثرية. واستطاع بودلير فى دراستيه «البطولة فى الحياة الحديثة» عام ١٨٧٠ و «رسام الحياة الحديثة» ١٩٦٣ أن يصوغ أجندة قرن كامل من الفن والفكر، كما كرس شعره كله بصورة من الصور لتصوير الفرد الحساس، أو الإنسان الحديث الذى شبعته عملية التحديث برؤاها ومنتجاتها وقلقها، وملأت صدره بالدخان، وأترعت دمه بالشراب وغصت روحه بالألم، وحشت عقله بالأمل، باعتباره بطلا جديدا ومغايرا: بطلا حديثا. وكشف عما فى بطولة هذا الإنسان من جمال ليس من خلال غنائية الصور الرعوية القديمة، وإنما من خلال الكشف عما فى حياته الحضرية البائسة من جمال، وعما فى قلب المدينة المأساوى من حزن شفيف.

والواقع أنه كلما اهتمت الحضارة الحديثة بحداثتها كلما تنامى شغفها برؤى بودلير وعكوفها على كشوفه الشعرية والنثرية، فقد كان بودلير هو الذى انطلق من الجماليات الرعوية السابقة عليه وبلور منها، وفى تناقض جذرى معها، جماليات الحداثة المناقضة والتى لم تتخل برغم مناقضتها تلك عن لمسة رعوية شفيفة. وكان هو الذى عبر عن بطولة الحياة الحديثة، وبلور لغة التعبير عنها. لأن الحياة الحديثة عنده تتطلب لغة جديدة، أو نوعا من النثر الشعرى المترع بالموسيقى دون إيقاع أو قافية، فيه من الليونة والخشونة معا ما يمكنه من التواؤم مع غنائية اندفاعات الروح، ومع موجات رؤاها، ومع قفزات الوعى، لغة قادرة على جوب أصقاع المدن الضخمة والغوص فى أحشائها والكشف عن أحاسيسها الغريزية لغة قادرة على الكشف عن أن المدينة تعمل بشكل حثيث على هتك منابع الجمال الذى ولدته وعلى فقأ «عيون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفقراء» التى فتحتها على الجمال الجديد. وتدين قراءة بيرمان اللامعة لأشعار بودلير وأفكاره النثرية لكشوف والتر بنيامين Walter Benjamin الذى كان أول من ربط بين شعر بودلير وفكر ماركس وهذا هو ما دفعه إلى التركيز فى القسم الأخير من تحليله لشعره على قصيدة «فقدان الهالة» التى تلتقى مع فكرة ماركس عن إسقاط عملية التحديث للهالات عن الرواسى القديمة.

وإذا كانت الفصول الثلاثة من هذا الكتاب تحاول أن تكشف لنا عن تخلق تجربة الحداثة بإعتبارها نتاجا طبيعيا لعشرات التغيرات فى أساليب الإنتاج والتعامل، فإن الفصل الرابع منه يتعامل مع حداثة من نوع جديد يسميها حداثة التخلف، لأنها حداثة مفروضة من أعلى وليست صاعدة من أسفل أو متولدة عن اليات النمو الاقتصادى الطبيعى. وتتجسد هذه الحداثة فى تجربة سانت بيترسبورج التى بناها بيتر العظيم فوق المستنقعات التى امتدت حول مصب نهر نيفا فى خليج فنلندا. وينقسم هذا الفصل، وهو أطول فصول الكتاب إلى ثلاثة أقسام: أولها بعنوان المدينة الحقيقية والمدينة الوهمية، يتناول فيه اليات فرض المدينة على الواقع، وظهور البنية الهندسية الصارمة للمدينة التى بنيت فوق المستنقعات بسرعة لاتضاهى وعلى مدى غير مسبوق. ففى عقد واحد أقيم خمسة وثلاثون الف مبنى فوق هذه المستنقعات، وما أن اكتمل عقدان على بداية المشروع حتى وصل الرقم إلى مائة الف. وبين عشية وضحاها ظهرت واحدة من أكبر المدن الأوروبية، وقبل نهاية القرن كانت قد تجاوزت موسكو، وأصبحت أكبر رابع مدينة فى أوروبا بعد لندن وباريس وبرلين.

ويرصد مارشال بيرمان لنا فى القسم الثانى من هذا الفصل كيف ترددت أصداء هذه التجربة الكبيرة فى أعمال بوشكين وجوجول وديستويفسكى وتولوستوى وأندريه بيلى وبقية الكتاب الكبار الذين تعاملوا مع هذه التجربة المدوخة: تجربة خلق مدينة حديثة فى زمن قصير، وأثر هذه التجربة على حياة الناس ومعتقداتهم، وتصوراتهم لأنفسهم وللعالم من حولهم. ويبدأ فى هذا المجال بـ «الفارس البرونزى» لبوشكين باعتبارها سفر التكوين الشعرى للمدينة التى تجلت فى عقل خالقها قبل أن تتجسد على الأرض، أو بالأحرى على الماء. واضعا يده فيها على جوهر هذه المدينة باعتبارها التقطير الخالص لفكرة المدنية فى صورتها المجردة، وعلى تناقضاتها الجوهرية باعتبارها فضاء حضريا بدون حياة حضرية، ذلك لأن مأساة الديسمبريين التى يصورها فى هذا النص هى فى حقيقة الأمر بنت هذا التناقض الجوهرى فى واقع هذه المدينة، أو هذا المشروع التحديثى الضخم. وهو التناقض الذى تبلوره (مذكرات من العالم السفلى) و (المساكين) و (قلب ضعيف) و(القرين) لديستويفسكى، و (أنا كارنينا) لتولستوى و (شارع نيفيسكى) لجوجول. ويهتم هذا القسم بالتعرف على أثر هذه التجربة الحضرية على الإنسان العادى، والكشف عن حدة تناقضاتها التى بلورتها هذه الأعمال الأدبية الجميلة.

أما القسم الأخير فى هذا الفصل فإنه يخصصه لتحولات الوضع فى هذه المدينة فى القرن العشرين وبعد أن أصبحت العاصمة الفعلية لروسيا، ومركزها الصناعى الكبير. ويحلل تجليات هذا التحول فى أشعار أندريه بيلى وروايته التى كتبها عن ثورة ١٩٠٥ والتى تحمل اسم المدينة ذاته (سان بيترسبورج) وفى أشعار أوزيب ماندلستام-Osip Man delstam ليكشف من خلال هذا كله عن جدلية التحديث والحرية، وعن التوتر المستمر بين الفرض والتخلف وأثر ذلك على عملية التحديث نفسها، خاصة عندما يصوغ لنا القواسم المشتركة فى تجربة المدينة بين المرحلتين القيصرية

والستالينية، من التحديث والتجريب، ومن القسر والفرض من عل، ومن الكثير من الخصائص التى لا تزال تتجلى اليوم فى عدد من مدن العالم الثالث، بل ومن المدن الغربية الكبرى كذلك حيث الجدل بين المدينة الحقيقية والمدينة الوهمية لا يزال على أشده.

ويعبر الكاتب المحيط فى الفصل الخامس والأخير من كتابه تاركا أوروبا ليعود إلى بلده: الولايات المتحدة الأمريكية ويقدم لنا من خلال استقصاءاته الشائقة لمدينته نيويورك، غابة الرموز المختفية فى أدغال هذه المدينة الحديثة بكابوسيتها المبهظة، وخرابها الروحى الداخلى، تصوره الخاص لتجربة الحداثة كما عاشها، ويكشف عن كيفية صياغتها لخبرته وتشكيلها لحياته. ويحاول أن يبرز علاقة التفاعل بين تضاريس المدينة المعمارية، والطريقة التى يفكر بها أهلها، والأسلوب الذى يكتب به كتابها بطريقة تسفر عن وجود خط أساسى يربط كل أشكال التعبير عن تجربة الحداثة تلك منذ (فاوست) وحتى الآن. فنيويورك، فى تحليل الكتاب الأخير، هى التجلى الكامل لمقولته الأساسية فى أن منطق عملية التحديث برمتها هى تبدد كل الرواسى، وتحول كل ما كان صلبا إلى هباء، لأن المنطق الداخلى الذى يحرك الاقتصاد الحديث، والثقافة النابعة منه، يدمر كل ما يخلقه من مناخات طبيعية، أو مؤسسات اجتماعية، أو أفكار ميتافيزيقية، أو رؤى فنية أو قيم أخلاقية، هو منطق هذا التبدد الذى تجذب دوافعه كل البشر المحدثين إلى مداره الذى لا انفلات منه، وتجبرهم جميعا على مواجهة أسئلته الملحة عما هو أساسى وذو معنى فى حياتهم، وعما هو حقيقى فى العالم الذى يعيشون فيه.

ويلاحظ بداءة فى هذا المجال أن أغلب معالم المدينة من الحديقة المركزية إلى جسر بروكلين، وتمثال الحرية، وجزيرة كونى، وناطحات سحاب مانهاتن، ومركز روكفلر، وغير ذلك من المعالم من وول ستريت إلى برودواى وجرينيتش وهارلم وميدان تايمز وماديسون أفينيو، بنيت كلها كمعالم وكرموز للحداثة قبل أى شىء آخر. ولأن هذه هى طبيعة المدينة كان من الضرورى أن يبدأ هذا الفصل بدراسة إنجاز **روبرت موسى** Robert Moses أهم مبدعى الأشكال الرمزية فى حياة مدينته. وينطلق فى مناقشته لأعمال هذا المهندس الإنشائى وطرقه الضخمة السريعة وحدائقه الكبيرة وملاهيه من آثارها المدمرة على المدينة، ومن الحى الذى نشأ فيه الكاتب تحديدا، وهو البرونكس، حى الفقر والجريمة والمخدرات. وكيف أن نزعة التحديث لا تعرف حدودا، لأن سكان البرونكس وجلهم من اليهود لم يتصوروا أبدا أن يجنى يهودى مثل موسى على حيهم بهذه الشراسة، فكان أكثر الذين دمروا حياتهم تأثيرا وفعالية وبربرية وبعدما يناقش أثر مشروعات موسى الإنشائية على المدينة، ينتقل إلى تحليل كتاب **جين جاكوب** Jane Jacop (موت وحياة المدن الأمريكية الكبرى Death and life American Cities) والذى بلور رؤية مناقضة لتلك التى طرحها موس حول حداثة المدن الأمريكية. وهى رؤية تقدم لنا ترجيعات الشعر لأصدائها من خلال تحليله لأشعار **روبرت لويل** Robert Lowell **وادريان ريتش** Adrienne Rich **وبول بلاكبيرن** Baul Blacckburn **وجون هولاندر** John Hollander **وجيمس ميريل** James Merril، **جالاوى كينيل** Gal-way Kinnell وغيرهم، وعلى رأسهم جميعا **الان جينسبيرج** Allen Ginsberg بصرخاته المدوية. ثم ينتقل إلى مناقشة موضوعين أساسيين فى أدب مرحلة السبعينيات فى أمريكا، وهما العودة إلى الجذور العرقية كما فى كتاب **اليكس هيلى** Alex Healy الشهير (جذور Roots) والتعامل مع أشباح الماضى الملحاحة كما فى رواية **ماكسين**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هونج كنجستون Maxine Hong Kingston المراة المقاتلة Woman Warrior) ويقدم تنويعات على هذين الموضوعين فى روايات روبرت كارو Robert Caro ونورمان ميلر و غيرهم من الذين حاولوا بلورة تجربة الستينيات والسبعينيات من هذا القرن فى أحراش هذه المدينة الوحشية.

من خلال هذه اللوحة العريضة ذات النسيج الشائق الثرى والالوان الغنية المتنوعة يحاول بيرمان أن يؤكد فى كتابه هذا أن تجربة الحداثة تجربة مستمرة ودائمة، وأن الذين ينتظرون - مع إيهاب حسن - أفول نجمها وبزوغ نجم مرحلة جديدة مغايرة سينتظرون إلى الأبد. لأن هناك قسمات عامة ومستمرة ومشتركة لتجربة ذات شكل وذات قوام، تمتد من القرن الثامن عشر وحتى الآن، تجربة فى المكان وفى الزمان، تجربة للذات وللآخرين، تجربة لاحتمالات الحياة وللمخاطر، يسميها الحداثة .والحداثة فى مفهوم بيرمان هى الحياة فى مناخ واعد بالمغامرة أبدا، محقق للإحباط دوما مناخ يحض على التحول المستمر: تحول الذات وتحول العالم على السواء وهو تحول يهدد فى الوقت نفسه بتدمير كل ما نملك وتسفيه كل ما نعرف، وتبديد كل مانؤمن به.

هذه التجربة الحديثة، أو بالأحرى التجربة - الحداثة، هى تجربة عابرة للحدود الجغرافية والسياسية، وللتصنيفات العرقية والقومية، وللطبقات الاجتماعية، وللأديان والأيديولوجيات. ومن هذا يمكن القول بأن تجربة الحداثة تجربة موحدة لكل البشر - فى الغرب على الأقل - ولكنها وحدة من نوع جديد. فهى ليست وحدة التماثل، بل وحدة المفارقة، وحدة اللاتوحد. لانها وحدة تلفنا جميعا فى إعصارمن الاضطراب الدائم والتحلل والتجدد المستمرين، إعصار من القلق والتناقض والإبهام والصراع الدائم مع الذات ومع الآخر، ومع الواقع الدائم التغير، الدائم الإنفلات من قبضة الإدراك والمنطق. أو بمعنى آخر، أن تكون حديثا يعنى أن تكون جزءا من عالم تتحول فيه كل الرواسى والثوابت إلى هباء وتناثر بدد فى الهواء.

لكن السؤال هو: ما هى مكونات هذا الإعصار ومن أين تهب رياحة المدوخة ؟ يرى بيرمان أنها مجموعة من العمليات الإجتماعية والحضارية الشاملة التى تغذيها العديد من المصادر المتنوعة، والمتفاعلة والتكاملة. ويعدد فى هذا المجال عوامل وتغيرات كثيرة من أهمها: الكشوف العلمية الهائلة فى العلوم الطبيعية والتى غيرت تصورنا عن الكون وعن مكاننا فيه! والثورة الصناعية التى حولت المعرفة العلمية إلى تقنيات تخلق بيئات إنسانية جديدة، وتدمر المواضعات القديمة فى الوقت نفسه، تحد من عنف الصراعات بين الأجيال وبين الطبقات. والتغيرات السكانية العارمة التى تجهز على العلاقة القديمة بين الإنسان والبيئة التى الفها أسلافه، وتدفع به فى تيار حياة جديدة يلفه فيها إعصار التوسع العمرانى فى المدن، وإيقاع الحياة السريعة فيها. ثم التوسع فى نفوذ أجهزة الاتصال الجماهيرى الإعلامية بقدرتها على صهر البشر والمجتمعات المتباينة فى أتون تأثيرها الموحد، وتصاعد سلطة الدولة المركزية، بأجهزتها البيروقراطية الأخطبوطية المتشوقة أبدا إلى مزيد من القوة والتحكم والحركات الجماهيرية الكبرى فى تحديها المستمر لسلطة الدولة، وسطوة الحكام، وأخيرا تلك القوة العظمى التى تصب فيها كل العوامل السابقة وهى الرأسمالية العالمية الكبيرة الدائمة النمو والتذبذب.

ويطلق بيرمان على هذه العمليات كلها مصطلح التحديث Modernization والتحديث هو العملية الشاملة التى تتفاعل فيها كل هذه العناصر لتغيير رؤى الإنسان وتصوراته وقيمه

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأنماط حياته. إنها تجربة شاملة تنبثق منها مجموعة الرؤى والأفكار الغريبة التى تهدف إلى أن تجعل البشر موضوعا للتحديث، ووسيلة له فى الوقت نفسه، إذ تمنحهم القوة التى تمكنهم من تغيير العالم والتى تغيرهم، رغما عنهم، أثناء ذلك. وتتجمع هذه القيم والرؤى الجديدة تحت مظلة اصطلاحية واحدة هى الحداثة Modernism ويطمح الكتاب إلى الكشف عن جدليات هذا المفهوم الفضفاض من خلال تتبع تحولاته الدقيقة من القرن التاسع عشر، وحتى عصرنا الحديث. وعن طريق مناقشة تجلياته الفكرية والفلسفية والفنية فى: الرسم، والنحت، والرواية والمسرح، والرقص والعمارة والتصميم؛ وفى مختلف تنويعات الوسائط الإليكترونية من ألعاب وأجهزة إعلام وترفيه؛ وفى شتى فروع العلم الحديثة التى ما كان لها من وجود قبل ثورة الحداثة الشاملة التى تغلغلت فى شتى مناحى الحياة. وخلال عرضه الثرى لشتى هذه التجليات يبرهن **بيرمان** على أن القرن العشرين، هو بلا نزاع، أغنى قرون التاريخ الإنسانى بالاختراعات والإبداعات والطاقات الخلاقة فى كل الميادين.

وبين عملية التحديث Modernization ومفهوم الحداثة Modernism تقع مسألة العصرية Modernity وهى ليست عملية اقتصادية أو حضارية، كما أنها ليست رؤية ثقافية، وإنما هى تجربة تاريخية يعيشها الإنسان عندما يمر بالأولى، وتتخلق فى واقعه الثانية. إنها الوسيط الذى تنصهر فيه العملية والمفهوم لخلق حالة تاريخية، تتحول بفعل الأولى، وتتشكل فى صياغات مفهومية بسبب الثانية. لكن كيف يتحقق هذا الانصهار؟ وكيف تتخلق هذه الحالة التاريخية على صعيدى الواقع والوعى على السواء/ هنا نلتقى بقضية هامة فى عالم **بيرمان** الأليف الغريب معا وهى قضية التطور أو التنمية، والتى ثار جدل طويل فى مؤتمر عقد بجامعة إلينوى الأمريكية قبل قليل، ونشر جزء من وقائع هذا الجدل فى العدد الأخير من مجلة اليسار الجديد الإنجليزية.

ويثير مفهوم التنمية Development فى كتاب **مارشال بيرمان** الكثير من الجدل والنقاش. والجدل حول هذا المفهوم جزء من الجدل الواسع الذى أثاره، ولا يزال يثيره هذا الكتاب منذ صدوره حتى الآن. والذى أفضل ترجمة عنوانه إلى «كل الرواسى تتبدد هباء» لأنه بالفعل كتاب عن تبدد كل الرواسى القيمية والفكرية والمعنوية وذوبانها، بل وتحللها فى هواء عملية التحديث التى عصفت بالواقع الغربى وغيرته كلية طوال قرنين من الزمان.

والتنمية هى المفهوم المركزى فى كتاب **بيرمان** وهى مصدر معظم تناقضاته ومفهوم التنمية أو الإنماء، يعنى لديه شيئين فى وقت واحد. إذ يشير من ناحية إلى التحولات الموضوعية الهائلة فى المجتمع الغربى والتى نتجت عن مقدم السوق الرأسمالى وسيطرة مواضعاته، وهذا يعنى بالدرجة الأساسية التطورات الاقتصادية. بينما يومئ من الناحية الثانية إلى التحولات الذاتية الكبرى فى حياة الأفراد، والتى جرت تحت تأثير التنمية الأولى، والتى يندرج تحتها ما يسمى بالتطور الذاتى باعتباره إرهاف قدرات الإنسان وتوسيع أفق اهتماماته وخبراته ذلك لأن عملية التحديث هذه قد أجهزت على كل الحدود والمواضعات التى عرفها المجتمع قبل بدايتها. وأطاحت بالكثير من المفاهيم والرؤى المتصلة بهذه المواضعات القديمة. وقد توافقت هذه العملية مع عملية اتساع لا مثيل لها لإمكانيات وحساسيات الذات الفردية بعد أن تم تحريرها من الثوابت الاجتماعية؛ ومع عملية شائقة من التغير الإجتماعى جرى بها إعادة ترتيب المكانات، والأدوار الجامدة التى تميز بها الواقع الإجتماعى قبل أن تهب عليه رياح الحداثة.

ARCHIVE

غير أن عملية التحديث قد أدت إلى إنتاج مجتمع مغترب ومتجزئ بصورة قاسية ووحشية، تدفعه آليات الاستغلال الاقتصادى إلى مزيد من العزلة والوحشة واللامبالاة الاجتماعية. ويدمر هذا المجتمع المغترب كل القيم الثقافية والسياسية التى أنتجت بنفسها عناصر تدميرها وبالطريقة نفسها تقوم تنمية الذات الفردية - على الصعيد النفسى - باستيلاد التشتت، وفقدان الزمان والإحباط واليأس. وهذا فى الواقع ملمح لاينفصل عن مشاعر الإحساس بالتضخم والنشوة المصاحبة للتنمية الذاتية.

وفى هذا المناخ الحافل بالإثارة والاضطراب، بالدوار النفسى والنشوة المدوخة، باتساع إمكانيات الخبرة وتدمير الحدود الأخلاقية والعلاقات والروابط الشخصية، بتضخم الذات واغترابها عن جوهرها وتشتتها، بانتشار السراب فى الطرقات وفى داخل النفس على السواء، فى هذا المناخ المفعم بالتناقضات ولدت الحساسية الجديدة. التى اكتشف ماركس مواضعات تغيرها الفكرية والحضارية والاقتصادية لكن **بودلير** - كما يقول **بيرمان** - هو الذى اكتشفها أدبيا فى قصائده النثرية عن باريس، بالقوة نفسها التى سبق أن بلور بها **جوته** - فى فاوست - مأساة الذات المتطورة فى صراعها مع إزدواجيتها المتولدة عن معايشتها للتغيرات المصاحبة لبدايات عملية التحديث فى الغرب.

وقد كشف **بيرمان** من خلال تحليلة الشائق لظاهرة مدينة بطرسبورج وأثر إنشاء هذا الكيان الحضرى العملاق على الإنسان الروسى وقتها، كيف قدم الأدب الروسى فى هذه المدينة تبديات الحداثة التى فرضت مواضعاتها من عل! وأثرها على تراث أدبى عريق يمتد من **بوشكين وجوجول** حتى **ديستويفسكى واندريه بيلى** ؛ وعلى جمهور موحد لا يزال يتذكر كيف كان الحال فى مجتمع ماقبل إنشاء هذه المدينة الكبيرة، مجتمع ما قبل الحداثة بمواضعاته الصلبة وقيمة الراسخة ورواسيه التى أخذت تتبدد فى الهواء مع كل يوم جديد.

أما فى القرن العشرين، فإن هذا الجمهور قد ألف الحياة مع المتغيرات الدائمة. وازداد مع الزمن اتساعاً وتفتتا فى وقت واحد. وتحول إلى جزئيات غير متكافئة، أو متناسبة مع بعضها البعض. مما زاد من حدة التوتر الجدلى فى تجربة الحداثة التى أخذت تمر بمراحل حرجة. صحيح أن الفن الحديث قد حقق إنتصارات أكثر من ذى قبل، لكنه قد كف - إلى حد ما - عن الاتصال بأى حياة مشتركة، ناهيك عن التعبير عن هموم مشتركة. أو بمعنى آخر، لقد فشل هذا الفن - فى رأى **بيرمان** - فى أن يستعمل حداثته أو يوظفها وأدى هذا إلى حدوث استقطاب كبير فى الفكر الحديث حول مفهوم الحداثة مما سطح شخصيتها الغامضة، سواء فى ذلك **فيبر** weber **واورتيجا** Ortega، **وإليوث وتيت** Tate **وليفيز** Leavis **وماركوز** Marcuse ففى كتاباتهم جميعا إدانة للحداثة باعتبارها قفصاً حديدياً من التوسط والاحتذاء والانصياع إنها مفازة روحية تفتقر إلى أى وحدة عضوية أو استقلال حيوى لأن كينونتها ثاوية فى تحولها المستمر، وتحللها الأبدى. ومن ناحية أخرى نجد أن هناك رؤى ومعالجات تتسم باليأس الثقافى والتشاؤم، وخاصة تلك التى تزخر بها أعمال **مارينيتى** Marinetti **وباكمينستر** Buckminster **وفولر** Fuller **ومارشال مكلوهان** Mar-shall Mcluhan، والتى تحولت فيها الحداثة إلى مفهوم قبيح مصبوغ بإثارة الأحاسيس، والإشباع العالمى الذى يتخلق فى عالم تسيطر فيه الآلة، وتنتج مثيراتها الجمالية الخاصة، ومواضعاتها ورسائلها الاجتماعية المتميزة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هنا يجد الكاتب نفسه - فى رأى **بيرى أندرسون** وهو واحد من أشد معارضيه - بإزاء عملية التوحيد الخاطئة بين الحداثة والتكنولوجيا، بصورة نفهم منها أن التقنية (التكنولوجيا) قد استعبدت البشر صانعى الحداثة والمتأثرين بها. وإنها تؤدى إلى عملية الاستقطاب الصارمة، وإلى نوع من التسطيح الشامل. لكن أندرسون لا ينكر أهمية دراسة محدثى القرن الماضى، وفهم محدثى هذا القرن حتى نستطيع تأسيس جذور للحداثة وتحقيق فهم أعمق لآلياتها الفاعلة وحتى نتمكن من تهيئة أنفسنا لما سيدور فى القرن الحادى والعشرين. لكن المشكلة تكمن فى أن الحداثة كمفهوم تتعارض جذريا مع أى محاولة للتخطيط للمستقبل أو التنبؤ بمسارات محددة ذلك لأن فكرة الحداثة ترتبط بجوهر الثورة، مهما كانت نوعية التعريف الفلسفى للثورة. والحداثة كثورة لم تنته بعد ومن هنا يصعب فهمها كلية، أو وضعها ضمن إطار دراسة عقلى صارم. ولا يعنى هذا اليأس من محاولة استقصاء كافة أبعادها بل بالعكس إنه يدعو إلى المزيد من الاهتمام بمحاولة **بيرمان** الشائقة.

والواقع أن **بيرمان** قد وضع يده على مفتاح هام لعملية التحديث. وهو أن سيطرة النمط التبادلى والسلعى على السوق الاقتصادية قد أدى بالضرورة إلى تذويب العالم الاجتماعى القديم، وإلى إحداث سورات من الفوضى الدائمة، والشك المقيم والاضطراب، ففكرة الحداثة تنطوى على عملية تغير مستمرة، لا تفريق فيها بين لحظة حضارية وأخرى، إلا من حيث التسلسل والترتيب. لأن ماهو جديد الآن سرعان مايحيله الزمان إلى قديم فالقانون الأساسى مع سيطرة السوق وسيادة النمط التبادلى هو العرضية وهيهات للعرضى أن يخلق محاوره وثوابته ورواسيه.

وإذا انتقلنا إلى الجانب الجمالى فى مفهوم الحداثة لدى **بيرمان** سنجد أن هذا المفهوم قد تبلور جماليا وأدبيا مع بدايات القرن العشرين، وفى معارضة للواقعية والكلاسيكية فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. ومن الغريب أن معظم النصوص الأدبية التى حللها **بيرمان** سواء **لبودلير** أو **جوته**، **لبوشكين** أو **ديستويفسكى**، تعود إلى القرن الماضى. قرن ما قبل ثورة الحداثة كمفهوم جمالى. ولا نستثنى من ذلك إلا دراسته لروايات **اندريه بيلى**، وأشعار **اوزيب مندلستام**، وبعض النصوص الأمريكية الحديثة فالحداثة تحتاج، فى الواقع، إلى تحديدها ضمن إطار تاريخى وإطار مفهومى مميز أيضا.

وهناك قضية أخرى، وهى أن توزيع الحساسية الحديثة، أو الحساسية الحداثية الجديدة، يتفاوت على صعيد الإنتاج الأدبى فى أوروبا - مع أن عملية التحديث ذاتها قد جرت فى معظم البلاد، فما هو السبب فى ظهور أعمال حديثة فى بلد دون غيره؟ ومن المفارقات الهامة فى هذا المجال والتى أخفق كتاب **بيرمان** فى تعليلها، أو حتى رصدها، أن انجلترا، وهى من البلدان الرائدة فى الثورة الصناعية ومجتمع السوق، لم تنتج أى عمل حديث على الإطلاق فى العقود الأولى لهذا القرن بصرف النظر عن استضافتها **لإليوت وعزرا باوند**، أو مجاورتها لأيرلندا **جويس** العظيم. وذلك على خلاف ألمانيا وإيطاليا وفرنسا وروسيا وهولندا أو حتى أمريكا وهذا يعنى أن عنصر الحيز والمكان عنصر هام أيضا بجوار عنصر الزمن.

أما الاعتراض الثالث الذى ارتفع فى وجه مقولات **بيرمان** الشائقة، والذى ينال من قراءته الهامة للحداثة، فإنه ينبع من أنها لاتفرق بين الاتجاهات الجمالية المتناقضة أو بين الممارسات الجمالية التى تنطوى عليها الأعمال الإبداعية ذاتها. ثمة تمايزات شديدة بين الحركات أو الاتجاهات الفنية

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

التى دائما ماتجمع تحت لافتة الحداثة من رمزية وتكعيبية ومستقبلية وتركيبية وسيريالية وتعبيرية، الخ. فهناك على الأقل خمسة أو ستة تيارات متمايزة ومتباينة من الحداثة فى العقود الأولى من هذا القرن وقد ساهمت معظم الأعمال الفنية والإبداعية التى انتجتها هذه التيارات فى خلق تلك الاستقطابات التى وصفها بيرمان فى الطروحات الفكرية المختلفة التى حاولت التنظير للثقافة الحديثة بشكل عام.

وقد تكون الطريقة البديلة لفهم أصول ومغامرات الحداثة هى النظر إلى المتغيرات العرضية والتاريخية والثقافية التى ولدت فيها وصدرت عنها وتوجهت إليها بإمعان وتعمق. وهناك فى هذا المجال ما قدمه لوكاتش الذى اكتشف وجود علاقة مباشرة بين تغير الواقع التاريخى وطبيعية الأشكال الثقافية التى ولدت فى ظل هذه المتغيرات، لكن تلك قضية أخرى كما يقولون.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جوناثان كلر
ت: السيد إمام

شعرية الرواية ـ ٣

الموضوعة، والرمز Theme and Symbol

لم ينظر البنيويون للموضوعية باعتبارها مجالا منفصلا للبحث. والسبب فى ذلك ببساطة على ما يبدو، هو أن الموضوعة ليست ناتجا لمجموعة محددة من العناصر، بقدر ما هى الاسم الذى نخلعه على أشكال الوحدة الممكن إدراكها فى النص، أو الطرق التى ننجح بواسطتها فى ضم الشفرات المتنوعة معا، وإضفاء التماسك عليها. إن البنى الأساسية للشفرة التخمينية Proairetic كما أوضح نموذج **جريماس** و**ليفى شتراوس**، موضوعاتية. ويمكن القول بأن الحبكة ليست سوى الإسقاط الزمنى للبنى الموضوعاتية. إن البشر يولدون، ويعيشون، ويموتون فى عالم من المعانى والرموز، ولكى يخلعوا معنى على حياتهم، فى هذه الدنيا، فإنهم يحتاجون إلى توافقات خيالية مع الأصول والنهايات[١].

ولكى نصنع شيئا ما، فإننا نقوم بتحويله إلى قصة حتى يمكن لأجزائه أن تنتظم فى تتابع مرتب. وتظهر هذه البنية الزمنية نوعا من المعقولية التى تعد جوهرية بالنسبة لاشتغال الرواية. ولا نقصد عادة بالموضوعة قانونا عاما تقترحه الرواية أو نوع المعرفة التى تسمح لنا بالتنبؤ بما سوف يقع فى مواقف شبيهة بتلك التى يتم تقديمها. والقبض على موضوعة الرواية هو، كما يشدد **و . ب. جالى** W.B Gallie فى سياق آخر، أن نتتبع القصة. وتتبع قصة لا يشبه بحال تتبع مناقشة. إن التتبع الناجح لا يستلزم القدرة على التنبؤ بالخلاصة الاستدلالية، وإنما فقط، إحساسا بصحتها ومقبوليتها، إحساسا بـ «العروة الرئيسية للاستمرارية المنطقية» التى تجعل عناصرها معقولة.

سوى أن إنتاج وحدة، وقرار، واستمرارية، هو مسألة استقراء منطقى من عناصر النص، وتعيين وظيفة عامة

لها. ما الذى يعنيه لـ «لويزا»[٢] ضبطها تختلس النظر من فتحة فى خيمة ألعاب الفروسية؟ إن هذا الأمر يعتمد على ما يمثله لنا هذا الفعل، وعلى الكيفية التى توصف بها اتجاهات أسرة «جراد جرايند»: من الواضح أن لويزا «تنحرف عن قانون أبيها. ولكن، هل جريرتها ببساطة تتمثل فى فضولها أو فى فضولها تجاه أشياء محددة؟ ما الذى يدل عليه سحق «فانى أسينجهام» للكأس الذهبية، وهو أحد الأحداث النادرة فى رواية «الكأس الذهبية» The Golden Bowl[٣]. إنه مرة ثانية، تعميم لوظيفة الكأس حتى يمكننا أن نخلع على الحادثة بعض الأسماء التى تتراجع «ماجى»، و «فانى» والأمير عن استخدامها. وتتصل مسألة التقدير الاستقرائى بشكل وثيق بمسألة القراءة المركزية، بأى منطق نقوم بالتعميم من موضوع أو حادثة، ونجعلها تدل؟

إن أعرا ف قراءة الرواية، تقدم لنا عمليتين أساسيتين يمكن أن ندعوهما الاستعادة التجريبية والرمزية Emperical and Symbolic Recuperation. وتعتمد العملية الأولى على التقدير الاستقرائى السببى: إذا ما قامت الرواية بوصف الرداء الأنيق لإحدى الشخصيات، فإننا نقوم باستدعاء النماذج النمطية للهوية الشخصية، ونستدل بأنه إذا كانت هذه هى طريقته فى ارتداء ملابسه، فإن ذلك «لأن» هذا الشخص غندور أو متأنق، ونقوم بتأسيس علاقة علاماتية بين الوصف وهذا المعنى الأخير. وعلى الرغم من أن هذا التقدير الاستقرائى يعمل بطريقة أفضل فى الروايات منه فى صيغ الخبرة الأخرى، لأننا نقارب النص مفترضين أن ما تم تدوينه، يمكن أن يغدو ملحوظا ودالا، فإن المعانى المستمدة من الروابط السببية أقل من ناحية ارتباطها بالعرف بشكل واضح، وأصعب فى الدراسة من تلك التى تنتجها الاستعادة الرمزية. وتشتغل هذه السيرورة، فى غياب الروابط السببية، أو حيث تبدو الصلات التى يمكن استدعاؤها غير كافية لتعليل التشديد الذى يتلقاه موضوع أو حادثة ما داخل النص - ، أو حتى عندما نعجز عن معرفة أى شىء آخر يمكن أن تفعله إحدى التفصيلات. وسوف نكون غير راغبين، مثلا، فى افتراض ارتباط سببى بين بشرة تامة أو معيبة وشخصية أخلاقية أو معيبة، غير أن الشفرة الرمزية تسمح بمثل هذه الارتباط وتمكننا من اعتبار الأولى علامة على الثانية. أو، مرة ثانية، ليس هناك ارتباط بين الشوارب والنذالة، بيد أن الشفرة الرمزية لنا تتيح إرساء علاقة علاماتية من هذا النوع.

إن مثل هذه التقديرات الاستقرائية بالغة الغرابة، خاصة وأن القراءة الرمزية، ليست تداعيا حرا، وإنما سيرورة محكومة قاعديا، ومن الصعوبة بمكان إرساء حدودها. ويعد التخبط فى التعامل مع الرموز، أحد أوضح سمات المقالة الركيكة التى يقوم الطالب فى مرحلة ما قبل التخرج بكتابتها. سوى أن القليلين هم الذين أحرزوا تقدما كبيرا فى تفسير ما يتوجب على القارئ تعلمه إذا ما قبل بهذه الهبة. ولم ينجح البنيويون فى تعليل التمييز بين القراءات الرمزية المقبولة، وغير المقبولة. بيد أن عمل بارت فى الشفرة الرمزية، يقدم لنا بالفعل، بعض الاقتراحات بصدد الآليات الأساسية لهذا النوع من الاستعدادات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والنقيضة Antithesis هى الأداة الشكلية التى ترتكز عليها الشفرة الرمزية. فإذا قدم النص عنصرين - الشخصيات، المواقف؛ الموضوعات، الأفعال - بطريقة توحى بالتعارض، حينئذ، ينفتح فضاء كلى من البدائل والتنويعات «أمام القارئ»(٤) إن تقديم بطلتين، إحداهما داكنة البشرة، والأخرى شقراء، يدفع إلى الحركة تجربة فى التقدير الاستقرائى يعالق فيها القارئ بين هذا التعارض وبين التعارضات الموضوعاتية التى يمكن أن يكشف عنها: الشر/ الخير، ممنوع/ مسموح به، نشيط/ خامل، لاتينى/ إسكندنافى، الجنس/ الطهارة.. ويمكن للقارئ أن ينتقل من تعارض إلى آخر؛ وأن يختبر هذه التعارضات أو حتى يعكسها، ويقرر وثاقتها ببنى موضوعاتية أكبر تضم نقائض أخرى حاضرة فى النص. وهكذا، فإن أول تجليات الشفرة الرمزية فى «ساراسين» تجد الراوى جالسا بجوار نافذة بصحبة مجموعة متأنقة فى جانب، وعلى الجانب الآخر حديقة. ويتم تطوير التعارض كما يحدث غالبا عند **بلزاك**، بشكل صريح عبر العديد من الطرائق، فى الوقت الذى يتتبع فيه الراوى قراءات رمزية ممكنة: رقصة الموت/ رقصة الحياة، الطبيعة/ الإنسان، البارد/ الساخن، الصمت/ الضوضاء.. ويغدو الراوى ذاته بؤرة هذه النقائض، ويتم قراءة موضعه من النافذة بوصفه أحد الالتباسات الأساسية، وانسلاخا خطيرا: «لقد تجمدت إحدى ساقىَّ بفعل واحد من هذه التيارات الهوائية التى تجمد نصف جسدك من البرد، بينما يشعر النصف الآخر بالحرارة الرطبة المنبعثة من الصالون.»(٥).

إن التعارضات المقترحة فى هذه الفقرة، يتم استبقاؤها واستخدامها، فى المثال الرئيسى التالى للشفرة الرمزية، التقابل بين رجل عجوز مغضن البشرة، وفتاة حلوة صغيرة: «المتصلة بنقيضة الداخل والخارج، الساخن والبارد، الحياة والموت، العجوز والفتاة، والتى تنفصل بفعل أكثر الحواجز صلابة: حاجز المعنى»(٦). وبجلوسهما متجاورين، يقدمان تكثيفا رمزيا (إنه فى حقيقة الأمر تعارض بين الحياة والموت). سوى أنه عندما تتمطى الفتاة وتلمس الرجل العجوز، فهذا هو «برحاء الانتهاك Paroxysm of transgression». إن فتنتها وصدودها، ورد فعلها المبالغ فيه عندما تقوم بلمسه، تشير إلى «حاجز من المعنى» يؤكد على أهمية الوضع الحصرى، ويقتضى قيام القارئ بقراءة رمزية تستثمر التعارض وتمنحه مكانا فى بنية رمزية أكبر.

إن تأويل تعارض ما، هو بالطبع إنتاج لما يدعوه **جريماس** ببنية المعنى الابتدائية، أى، تشاكل رباعى. وليس من الضرورى أن تتوقف هذه السيرورة عند هذا الحد حيث يمكن للزوج الثانى من العناصر أن يعمل بوصفه منطلقًا لتقدير استقرائى أبعد. والأمر اللافت للنظر، ضآلة ما يمكن الإبقاء عليه من المحتوى الأصلى لهذه التحويلات الدلالية. لقد جادل **ليفى شتراوس** اعتمادا على مدونته الهائلة من الأساطير، بأنه على الرغم من أن الشمس والقمر لا يمكن استخدامهما ليدلا على أى شىء من أى نوع، وطالما أنهما موضوعان فى تعارض، فلا حدود للتقابلات الأخرى التى يمكن لهما أن يعبرا عنها (على الرغم من أن نطاق المعانى المحتملة فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نص معطى سوف يظل بالطبع مقيدا بشكل حاد)[٧] وتَتبع معظم العمليات الرمزية فى الروايات نماذج الكتابة أو المجاز المرسل ـ التقدير الاستقرائى عن طريق الجوار أو التداعى هو شكل الاستعادة الرمزية وثيقة الصلة بالاستعادة التجريبية ـ إلا أن بالإمكان أيضا العثور على أمثلة من التحول الرمزى المميز الذى قام **ليفى شتراوس** بدراسته، والذى يتم فيه ضم مفردتين معا عن طريق إحدى الخواص المشتركة، ثم يتم وضعهما فى تعارض بعد ذلك ليؤشرا لوجود وغياب هذه الخاصية. إن الشواء والطبخ شكلان من أشكال الطهى، ومن ثم فهما ثقافيان، غير انه يمكن استخدام التعارض بينهما (التعرض المباشر للنار، فى مقابل التعرض للنار عبر وسيط ثقافى، وهو القدر) لكى يعبر عن التقابل بين الثقافة والطبيعة داخل اطار المنظومة الثقافية نفسها. إن الفتاة الصغيرة، والرجل العجوز فى «ساراسين»، كلاهما مخلوق بشرى حىّ، غير أن هذا الملمح الدلالى الذى يضمهما معا، يمكن أن يغدو، ربما بسبب حدوث هذا الأمر فعلا فى «الهواء الطلق»، جانبا من جوانب المقابلة عندما يتم تعارضهما: الحياة والموت. ويمكن لرجلين إذا ما تم معارضة أحدهما بالآخر، أن يحملا التقابل بين الذكورى والأنثوى، أو بين الإنسانى والحيوانى. إن مثل هذه العمليات الدلالية غاية فى الغرابة وتستحق دراسة مستقلة دون شك.

وتوحى دارسة **ليفى شتراوس** للشفرات، بأن التأويل الرمزى هو مسألة انتقال من النقيضة الموجودة فى النص للتعارضات الأكثر جوهرية للشفرات الاجتماعية، والسيكولوجية أو الكونية الأخرى. والسؤال الحاسم يغدو من ثم، ما المقصود بـ «الأكثر جوهرية» هذه؟ فى أى اتجاه يتقدم التأويل الرمزى؟ ما هى القيود التى نفرضها على نوع المعنى الذى نكون على استعداد لنسبته للرموز؟ إن **بارت** يتحث عن المعنى بوصفه: قوة تحاول إخضاع قوى أخرى، ومعانٍ أخرى، ولغات أخرى. إن قوة المعنى تعتمد على قدرته على الإدخال فى نظام: إن أقوى المعانى هو ذلك المعنى الذى يستوعب نظامه أكبر عد من العناصر، إلى الحد الذى يبدو فيه وكأنه يحيط بكل شىء جدير بالملاحظة فى الكون الدلالى.[٨]

إن على المعانى الأضعف أن تخلى مكانها للمعانى الأقوى، والأكثر تجريدا، تلك المعانى التى تغطى قدرا أكبر من التجربة التى يتم الإمساك بها داخل النص. ويقترح **بارت** أن يكون مصدر هذه الطاقة ـ تلك التى يتوجه نحوه التأويل الرمزى ـ هو الجسد الإنسانى: «إن المجال الرمزى يشغله موضوع مفرد، يستمد منه وحدته (والذى تستمد منه القدرة على التسمية...) وهذا الموضوع هو الجسد الإنسانى»[٩]. إن الجسد، هو محل الرغبة، وجعله الشاغل الرئيسى للمجال الرمزى، مقصود به إيثار تأويلات نفس تحليلية معينة. بيد أن **بارت** فى الحقيقة يستخدم الجسد والجنس، كما يفعل فى S/Z، «ولذة النص»، بوصفها استعارات لمجموعة من القوى الرمزية. إن النص شبقى من حيث أنه يورط ويعذب دون وصل أو إشباع. ويكون توجهه الأساس صوب موضوع يجذب ويفلت من رغبتى. وجعل الجسد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مركزا للمجال الرمزى هو القول بأنه صورة القوة التى تخضع المعانى الأخرى أساسا. وحتى فى «ساراسين»، حيث يغدو الإخصاء موضوعة صريحة، لا يسمح بارت للجسد فى حد ذاته بأن يهيمن على البنية الموضوعاتية، وإنما يجعله واحدا من الشفرات التى يتم فيها تمثيل خطر تدمير التمايزات التى يعتمد عليها توظيف اقتصاديات متنوعة (لسانية، جنسية، مالية)(١٠).

وإذا لم نتمكن من القول بأن التأويل الرمزى يتحرك دائما باتجاه الجسد، فهناك مع ذلك ضوابط حدسية على نوع المعنى الذى نرغب فى إضفائه على الرموز. فإذا أراد شخص أن يؤول المقابلة بين «كرة» و «حديقة» فى السطور الاستهلالية «لساراسين»، بوصفهما تعارضا بين «ساخن»، و «بارد»، فإن ذلك سوف يغدو أمرا غير مقنع: ليس طبعا لأن التلازم ليس صحيحا، وإنما لأن تأويلا من هذا النوع، ليس غنيا بما فيه الكفاية بحيث يعد صيغة مناسبة للحقل الرمزى، وقد نقول «لماذا الساخن والبارد؟» ونستطرد من هناك نحو شىء مثل العاطفة الإنسانية، وغيابها، الحياة والموت، الإنسان والطبيعة، لكى نلبى مطالب القوة الرمزية. وربما يعدل ناقد متهور يرغب فى محاولة وصف هذه المطالب، النتائج التى توصل إليها تودوروف فى «مقدمة فى الأدب العجائبى» حيث يميز، بعد أن تم له تجميع الموضوعات التى قام بملاحظتها معا، موضوعات الـ «أنا» التى تهتم بـ «العلاقة بين الإنسان والعالم، ومنظومة الإدراك والمعرفة، و «موضوعات الـ «أنت»، التى تستغرق «علاقة الإنسان برغبته، ومن ثم بلا شعوره»(١١) وتكمن أهمية هذه المقولات فى الافتراضات التى تشكل أساسا لها: ذلك أن الموضوعات الأدبية يمكن لها دائما، عند أكثر مستوياتها جوهرية، أن توصف بهذه المفردات، باعتبارها مفاهيم عن علاقة الفرد بالعالم وعلاقته بنفسه. والافتراض الذى يتجاوب مع ذلك هو أن إحساسنا بمتى نتوقف عن التعميم طبقا للرموز يتم حسمه عن طريق معرفتنا بالبنى والعناصر التى تندرج فى هذا النموذج الاستبدالى، والتى تستحق بناء على ذلك أن تلعب دور المرمزات. ولعل هذا يفسر السبب الذى يجعل جريماس يتحدث عن التأويل الرمزى بوصفه سيرورة لتشييد. «معنمات قيمية Axioliogical sememes مثل نشوة المرتفعات Euphoria Dysphoriaof depths، ومخاوف الأعماق، حيث إن العلاقة الموضوعاتية بين الوعى وموضوعاته مسألة جذب أو نفور، وإن الخبرات الأولية التقويمية التى تقع أيضا داخل مملكة الجسد، هى تلك التى تتعلق بالسعادة والشقاء. ولقد أظهرت باربارا سميث Barbara Smith، كيف أن الـ «الإشارات المتعلقة بأى من الوقفات «الطبيعية» لأعمارنا وخبراتنا - النوم، الموت، الشقاء، إلخ - تنزع إلى إعطاء قوة إغلاقية Clos-ural عند ظهورها كملامح نهائية فى قصيدة من القصائد»(١٢) ويبدو محتملا أن تعمل مجموعة مشابهة من التجارب الإنسانية الأولية بوصفها نقاطًا عرفية للتوقف بالنسبة لسيرورة التأويل الرمزى أو الموضوعاتى.

ويقلب بارت المسألة على وجهها الآخر: حالما تتوقف سيرورة التقدير الاستقرائى والتسمية، يتم خلق مستوى

من التعليق النهائى (القاطع) Definitive، ويتم غلق العمل، أو تدويره، وتغدو اللغة التى تنتهى عندها التحويلات الدلالية، «طبيعية»: حقيقة أو سر العمل(١٣) لقد اكتشفنا، كما أظهرت اللغة النقدية التعسة، عن أى شىء يدور العمل «حقيقة». وبطبيعة الحال، يخبرنا العمل نفسه أحيانا بالموضع الذى يتوجب علينا أن نتوقف عنده، ويقوم بغلقٍ لنفسه وذلك لتقديم تعليق نهائى وحاسم حول موضوعته، سوى أنه حتى فى هذه الحالة، نكون بغير حاجة للقبول بموضع التوقف هذا، وربما قمنا بمواصلة عملنا لكى نصل إلى مواضع أخرى للتوقف تهيؤها لنا أعراف قراءتنا. وربما نتوقف عندما نحس بأننا قد بلغنا الحقيقة أو موضع القوة القصوى، وليس كل موضع نتوقف عنده، كما يقول بارت، هو محل الحقيقة، برغم أن البدائل ليست مستبعدة على نحو متبادل بطبيعة الحال.

وتقوم الكثير من الأعمال بتحدى سيرورة التطبيع هذه، وتمنعنا من الشعور بأن مطاردة القراءات الرمزية طبيعية بشكل ملحوظ. وعلى الرغم من أن أعمالا كهذه تنتمى إلى نوعين مختلفين تماما، إلا أنه يمكن أن ندعوها بالأليجورية عوضا عن الرمزية. إن الأليجوريا ينظر إليها عموما بوصفها شكلا يتطلب تعليقا، وتقطع بعض المسافة باتجاه تقديم تعليقها الخاص، ولكنها أيضا، كما أوضح كولريدج فى تعريف مشهور، تشدد على زيف التعليق، والفرق بين المعنى البادى والنهائى:

«ويمكننا من ثم أن نعرف الكتابة الأليجورية مطمئنين، بأنها استخدام مجموعة واحدة من الوسائط والصور، مع أفعال ومصاحبات تتجاوب، لكى تحمل، فى تنكرها، إما خصالاً أخلاقية أو تصورات للعقل حتى أنها ليست بحد ذاتها موضوعات للحواس، أو صوراً أخرى، ووسائط، وأفعالا، وحظوظاً، وظروفاً، حتى أن الفرق يتبدى للعين أو الخيال فى كل مكان، بينما يتم الإيحاء للعقل بالتشابه».

ويتم توظيف سيرورة التأويل فى النص الرمزى لكى يبدو طبيعيا. إن العام، كما ذكر جوته فى معرض تمييزه بين الرمزى والأليجورى، قد تم التعامل معه لكى يقر فى الخاص حتى يمكننا تقدير قوته ودلالته دون إغفال لأدق الخصوصيات ومن ثم، نخبر عبرالأدب، كما لا يمل المدافعون عن الرمز من إخبارنا، وحدة عضويةً أو انسجاما نادرا ما يوجد فى العالم: صهر للمتعين والمجرد، للمظهر والحقيقة، للشكل والمعنى. ويفترض احتواء الرمز فى حد ذاته على كل المعنى الذى نقوم بإنتاجه فى تحويلاتنا الدلالية. إنها علاقة طبيعية ينصهر فيها الدال والمدلول بطريقة لا تنفصل، وليس علاقة عشوائية أو عرفية يتم فيها ربطهما بفعل سلطة إنسانية أو عادة. وتشدد الأليجوريا، من جهة أخرى، على الفرق بين المستويات، وتباهى بالفجوة التى ينبغى علينا القفز عليها لإنتاج معنى، وتستعرض بالتالى نشاط التأويل فى كل عرفيته. فإما أن تقدم قصة تجريبية لا تبدو فى حد ذاتها موضوعا مستحقا للانتباه، وتدل ضمنا على أنه يتوجب علينا إذا ما أردنا أن ننتج أنماطا من الدلالة يدفعنا التقليد للرغبة فيها، أن نترجم القصة إلى صيغة أخرى، أو، عوضا عن ذلك، تقدم وجها ملغزا، أثناء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وضعها للعراقيل حتى أمام هذا النوع من الترجمة وتضطرنا إلى قراءتها بوصفها أليجوريا تنتمى للسيرورة التأويلية. ويشتمل النمط الأول على الأمثولة الأخلاقية فى أبسط صورها، حتى أليجورات **دانتى**، و**سبنسر**، و**بلييك** المعقدة والممتدة، سوى أنه يتم تعيين وتبرير مستوى التأويل المناسب فى كل حالة، بفعل سلطة خارجية: إن معرفتنا بالموضوعات المسيحية، أو برؤية **بلييك** هى التى تمكننا من تعيين المعانى الأليجورية المقنعة. ويقع النمط الثانى عندما تكون السلطات الخارجية ضعيفة أو عندما تعوزنا المعرفة بأيها تستخدم. فإن انطوى العمل على معنى، فإنه يكون أليجوريا، بيد أننا لا نكتشف مستوى يمكن أن يرتكز عليه التأويل وبالتالى، نظل بصحبة عمل، مثل «فينيجانس ويك» Finnegans Wake، و «لوكوس سولوس» Locus Solus، وحتى «سالامبو» Salammbo **لفلوبير**، يتباهى بالاختلاف بين الدال والمدلول، والذى يبدو وكأنه يتخذ من صعوبات أو تكلف التأويل، موضوعته الضمنية. ويمكن القول بأن الأليجوريا هى الصيغة التى تقر باستحالة انصهار التجريبى والمطلق، وبذا، تفض الغموض عن العلاقة الرمزية بالتشديد على انفصال المستويين، واستحالة ضمهما إلى بعضهما البعض اللهم إلا بشكل مؤقت وعلى خلفية من التفكك وعدم الترابط، وأهمية حماية كل مستوى، والارتباط القائم بينهما يجعله عشوائياً. إن الأليجوريا هى وحدها القادرة على صنع الاتصال بطريقة واعية بذاتها وخالية من الإلغاز.

الشخصية Character

إن الشخصية، هى المظهر الرئيسى فى الرواية الذى أولته البنيوية أقل اهتمام، وهى، أقل هذه المظاهر نجاحا فى التناول. وعلى الرغم من أن الشخصية تعمل بوصفها القوة المجمعة فى القصة التخييلية بالنسبة للعديد من القراء - حيث يوجد كل شىء فى الرواية لكى يجلوها ويطورها - فقد مالت المقاربة البنيوية لتفسير هذا المظهر باعتباره تحاملا أيدولوجيا، أكثر منه حقيقة من حقائق القراءة.

وأسباب ذلك ليست بمستعصية على الفهم. فالموقف العام للبنيوية يسير فى اتجاه مخالف لمفاهيم الشخصية والتماسك السيكولوجى القوى. كما أن التأكيد على الأنساق البين‌شخصية - Interpersonal، والعرفية التى تتجاوز الفرد، والتى تجعل منه فضاء تلتقى عنده القوى والوقائع، أكثر منه جوهرا فردا، تؤدى إلى رفض التصور السائد للشخصية فى الرواية. إن أنجح الشخصيات وأكثرها «حياة»، هى كليات مستقلة مصورة، تتميز عن غيرها بخصائصها البدنية والنفسية. وهذا التصور عن الشخصية، يمكن أن يدعوه البنيوى، أسطورة.

ومن ناحية أخرى، فإنه غالبا ما يتم إدماج هذا الجدل، فى تمييز تاريخى. فإذا كان الإنسان ببساطة، على ما يقول **فوكو** Foucault، طيٌّة فى معرفتنا، سوف يختفى فى هيئته الحالية، بمجرد أن تتبدل صورة المعرفة، فليس من المدهش أن تنظر الحركة التى تدعى مشاركتها فى هذا التغيير، إلى فكرة الشخصية الفنية المستقلة باعتبارها استراتيجية استعادية لعصر آخر. إن شخصيات **فرجينيا وولف**، و**فوكنر**، و**ثاتالى ساروت**، و**روب جرييه**، لا يمكن تناولها طبقًا لنماذج

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القرن التاسع عشر. إنها نتوءات فى البنية اللفظية للعمل ذى الهوية غير المستقرة نسبيا.

وكلتا المحاجتين صحيحة. سوى أنه ربما كان من المهم الاحتفاظ بهما منفصلتين، خشية أن تُحجب هذه الصحة. لقد طرأ تغير على الروايات، ينبغى أن تتم معه المصالحة بين كل من نظرية القراءة وممارستها. إن توقعات وإجراءات التمثل الملائمة لروايات القرن التاسع عشر، بأصولها السيكولوجية الفردية، تخفق أمام أبطال القصص التخييلى المعاصرين معدومى القسمات، أو الأبطال المتشردين للروايات التى كتبت فى أوقات مبكرة، إلا أن فاعلية هذه النصوص الحداثية، بأبطالها المجهولين نسبيا، كما يبدو من الهجوم على الرواية البلزاكية، وبالروح التى أبدتها **ساروت** و**روب جرييه**، تعتمد على التوقعات التقليدية بخصوص الشخصية التى تقوم الرواية بفضحها وتقويضها. إن ما يمكن أن ندعوه بالأبطال. «الضميريين Pronominal» فى «ثمار الذهبLes Fruits d, or» **لناتالى ساروت**، و«العدد Nombre» **لسوليز**، تعمل وظيفيا، ليس باعتبارها صورا شخصية، وإنما باعتبارها بطاقات تنطوى ضمنا، من خلال رفضها أن تكون شخصيات ممتلئة، على نقد لمفاهيم الهوية الشخصية Personality. وفى رواية «مارتيرو Martereau» **لساروت** مثلا، يبدأ البطل الذى تسمى الرواية باسمه على أنه حضور صلب، لكنه مع تقدم الرواية، يأخذ الإطار الصارم لشخصيته، فى التشوش، حتى يبدأ فى التدفق بشكل هادر فى نفس بحر الغفلية، شأن غيره من الشخصيات... إن ذوبان «مارتيرو» هو جوهر الرواية: يتم إقصاء أرابيسك الشخصية أمام عينى القارئ ذاتيهما لكى يخلى مكانه «لدراسة الواقعية الأكثر عمقا للحياة اللاشخصية»، طبقا لعبارات **ساروت** نفسها.(١٤)

وحالما تزودنا بهذا التمييز التاريخ الذى يمكن لنا بواسطته التفريق بين طرق تناول الشخصية، أمكن لنا قراءة العديد من الروايات التى كتبت فى وقت أسبق بشكل مختلف:وعلى الرغم من إمكانية تناول رواية «التربية العاطفية» باعتبارها دراسة فى الشخصية الروائية، ووضع **فردريك موروا** فى المركز، واستخلاص صورة شخصية سيكولوجية غنية من بقية الرواية، فإننا نكون الآن على الأقل فى وضع يسمح لنا أن نتساءل عما إذا كانت هذه هى الطريقة الأمثل للاستمرار فى عملنا. ونجد، لدى مقاربتنا للرواية بهذه الطريقة، كما شكا **هنرى جيمس**، غيابا أو فراغا عند المركز. إن الرواية لا تقدم صورة ذاتية مبتذلة للهوية الشخصية، وإنما تظهر نقصا مميزا فى الاهتمام بما يمكن لنا توقعه باعتباره أهم الأسئلة: ما هى الخاصية الدقيقة، والقيمة المحددة لحب «فردريك» لمدام «أرنو»؟ ولـ «روزانيت»؟ ولمدام «دامبريز»؟ ما الذى أمكن تعلمه، وما الذى تم إخطاؤه فى تربيته العاطفية؟ ويمكننا، قراءً ونقادًا، تقديم الإجابات على هذه الأسئلة، وهذا بالتأكيد ما تقتضينا نماذج الشخصية التقليدية عمله. غير أننا بهذه الطريقة نكون قد ألزمنا أنفسنا بتطبيع النص، وبتجاهل أو اختزال غرابة فجواته ولحظات صمته.

وإذاكان التمييز التاريخى للبنيوية ذا قيمة، فإن نقدها العام لفكرة الشخصية ينطوى بالمثل على ميزة حثنا على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إعادة النظر فى فكرة الشخصيات الفنية «الشبيهة بالحياة» والتى لعبت دورا بالغ الأهمية فى النقد الأدبى. وبمحاولة إثبات أن أكثر الشخصيات المرسومة اكتمالا، وأكثرها فردية، ليست فى حقيقة الأمر أكثرها واقعية، بتحدى البنيوى دفاع الرواية التقليدية الذى يرتكز على أفكار الصدق والتحدد التجريبى. ولا نكاد نتشكك فى أن أكثر الصور الشخصية تفصيلا وحيوية هى أكثرها شبها بالحياة، حتى يغدو من الضرورى التفكير فى تبريرات أخرى ممكنة، ونكون فى وضع أفضل لدراسة البراعة التى لا مفر منها فى بناء الشخصيات. «إن الشخصية التى نعجب بها نتيجة للانتباه العاشق، شىء يتم بناؤه عن طريق أعراف عشوائية شأنها شأن غيرها من الأعراف، ولا يبقى أمامنا سوى أن نأمل فى استعادة فن، بالتعرف عليه بوصفه فنًا»(١٥).

إن أية مناقشة للأسس العرفية للتشخيص سوف تركز على حقيقة أن «أبعاد الشخصية التى يقدمها الروائى، يتم تقريرها عن طريق شىء أبعد من عشقه لحقيقة الأشخاص الآخرين.(١٦) إن ما نعلمه عن الشخصيات يختلف اختلافا بينا من روائى لآخر. وعلى الرغم من أن إحساسنا بأن تفاصيل أخرى كان يمكن لها أن تضاف يمثل أهمية فارقة دون شك بالنسبة لانطباعنا عن المحتمل، فإن علينا أن نقرأ الرواية مفترضين أنه تم إبلاغنا بالفعل بكل ما كنا نحتاج لأن نبلغ به: ويكمن المغزى تحديدا فى تلك المستويات التى يركز عليها الروائى. وعندما نتجاوز فكرة التشابه مع الواقع، نغدو فى موضع نتخذ فيه من إنتاج الشخصيات مصدرا للاهتمام. ما هو نسق الأعراف الذى يقرر أفكار الامتلاء واكتمال الفاعلية فى رواية معطاة، أو فى نمط روائى، ويتحكم فى انتقاء وتنظيم التفاصيل؟

إن البنيويين لم يكتبوا الكثير من الأعمال عن النماذج المتعارف عليها للشخصية التى تم استخدامها فى روايات مختلفة. لقد انشغلوا أكثر بتصوير وتهذيب نظرية **بروب** عن الأدوار أو الوظائف التى يمكن أن تضطلع بها الشخصيات «ولأن التحليل البنيوى لم يكن شغوفا بتعريف الشخصية طبقا للأسس السيكولوجية، فقد حاول هذا التحليل، عبر العديد من الفرضيات، أن يعرف الشخصية بوصفها «مشاركا» أكثر منها «كائنا»، إلا أن هذا سوف يبدو انتقالا سهلا من النقيض إلى النقيض، ذلك أن الأدوار التى تم اقتراحها، مختزلة بشكل مخل، وتعتمد بطريقة مباشرة جدًا على الحبكة بحيث تتركنا بصحبة قدر هائل من المخلفات التى ينبغى على التحليل البنيوى أن يقوم بمحاولة تفسير تنظيمها عوضا عن تجاهلها وعدم الالتفات إليها.

لقد قام **بروب** بعزل سبعة أدوار تقوم بها الشخصيات فى الحكاية الشعبية: الوغد، المساعد، الواهب (مقدم الأدوات السحرية) الفتاة التى يتم البحث عنها وأبيها، المرسل (وهو الذى يقوم بحث البطل على القيام بمغامراته)، البطل، والبطل الزائف. ولا يفترض **بروب** اية عمومية لهذه المجموعة من الأدوار. غير أن **جريماس**، نظر إلى هذه الفرضيات بوصفها شاهدا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على أن «عددا صغيرا من المصطلحات العاملية يكفى لتبرير نظام عالم أكبر» ويقوم **جريماس**، الذى يتصدى لتقديم مجموعة من الأدوار العامة أو العاملين Actants، يعمل تقدير استقرائى من بيانه حول بنية الجملة لكى ينتج نموذجا عامليا يشكل، كما يدعى، أسس أى مشهد دلالى، سواء كان جملة، أم قصة. ولا شىء يمكن له أن يكون كلا دالا، إلا إذا أمكن استيعابه كبيئة عاملية(١٧).

ويتألف نموذج **جريماس** من مقولات ست، تم وضعها فى علاقة تركيبة موضوعاتية بالنسبة لبعضها

ويركز هذا النموذج على الموضوع المرغوب فيه من قبل الذات، والذى يقع بين المرسل والمرسل إليه، وتسقط الذات رغبتها على المساعد والمعارض(١٨). وعندما تصب أدوار **بروب** فى هذا الشكل، نحصل على الترسيمة التالية:

وربما كان الاعتراض المبدئى على هذا هو أن العلاقة بين المرسل والمرسل إليه، لا تبدو حدسيا من نفس الطبيعة الأولية شأن بقية العلاقات. وليس من الصعب الافتراض بأن كل الحكى يتضمن شخصية تسعى إلى شىء، وتلقى مساعدة وتعارضا داخليا أو خارجيا. سوى أن الدعوى بأن المرسل والمرسل إليه يمتلكان الطبيعة الجوهرية نفسها، يتطلب شيئا من التبرير.

إلا أن **جريماس**، لا يقدم شيئا من هذا.

ومما يلفت النظر فضلا عن ذلك، هو أن **جريماس** يعجز، عند هذه النقطة بالذات، عن استخلاص سند تجريبى من **بروب** الذى ينظر إلى تحليله بوصفه تأكيدا لتحليله الخاص. ولا تتجاوب أى من وظائف **بروب** السبع مع وظيفة المرسل إليه، مما يضطر **جريماس** إلى القول بأن الحكاية الشعبية لها خصوصيتها، حيث يكون البطل ذاتا، ومرسلا إليه فى الوقت ذاته إلا أن ذلك سوف يبدو وكأنه يناقض الدعوى بأن المرسل هو الباعث، حيث لايقوم المرسل عموما، بإعطاء البطل أى شىء - إن هذا هو دور المساعد أو والد الشخص الذى يتم السعى إليه، والذى يمكن أن يمنح البطل موضوع بحثه فى النهاية. ومن المحتمل، على ما يبدو، فى ضوء هذه المسألة، أن يحتاج أى شخص يقوم باستخدام هذا النموذج، إلى قدر كبير من البراعة حتى يتمكن من اكتشاف المرسلين والمرسل إليهم المناسبين.

ويزعم **جريماس**، أن هذا النموذج يمكن المحلل من إرساء نمذجة من القصص عن طريق تجميع تلك القصص التى ينصهر فيها نفس الدورين فى شخصية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واحدة مفردة. سوى أن هذه النمذجة لا تخدمنا كثيرا. فمثلا، يحاول **جريماس** إثبات أنه يتم صهر الذات، والمرسل إليه فى الحكاية الشعبية، لكن ذلك قد يكون صحيحا بالنسبة لأية حكاية شعبية يرغب فيها البطل فى شىء ما، يتمكن من الحصول عليه فى آخر الأمر، أو يخفق فى الحصول عليه، ومن ثم، يمكن تصنيف كل الحكايات الشعبية والروايات معا، وتمييزها عن أية قصة يرغب فيها البطل فى شىء ما لأجل شخص آخر. أما التمييز الآخر، الذى يبدو ممكنا، فهو ذلك التمييز بين قصص يكون فيها المساعد والمعارض شخصيتين منفصلتين، وتلك التى ينصهران فيها فى واحدة أو أكثر من الشخصيات المزدوجة. إلا أن هذا اللون من التمييز، يبدو متهافتا. إنه تمييز يقوم على أساس الدرجة، وليس على أساس النوع.

وكل هذه التخمينات غير نهائية أو حاسمة، وحيث لا يقدم **جريماس** الدليل الكافى للكيفية التى يشتغل بها نموذجه فى الواقع، فإننا نأمل فقط فى أن نجلو الأمثلة التى نقوم باستنباطها الصعوبات التى يطرحها النموذج، بدلا من العجز الذى نبديه فى تطبيقه. ويبدو المبدأ وكأنما يريد أن يقول بأنه إذا كان الإبهام المتعلق بشاغلى الأدوار فى رواية معينة يمثل مشكلة موضوعاتية أو قرارا، فإن الصعوبة الناشئة عن تطبيق النموذج سوف تنهض دليلا على صحتها وليس العكس (إن النموذج يحدد موقع مشكلة موضوعاتية بشكل صحيح)،فإذا ما كانت الموضوعة من جهة أخرى واضحة نسبيا، وصعب بيانها مع ذلك طبقا للنموذج، فإن هذه الصعوبات سوف تعمل من ثم ضد فرضية **جريماس**. وبالنسبة لـ «مدام بوفارى» يمكن اقتراح: الذات - «إما»، الموضوع - السعادة: المرسل - الأدب الرومانتيكى المرسل إليه - «إما»: المساعد - ليون ورودلف المعارض - تشارلز، ويوتفيل، ورودلف - ولا يبدو هنا أن صعوبة تقرير ما إذا كان «رودلف» (وربما ليون) يمكن النظر إليهما باعتبارها مساعدين فقط، أو باعتبارهما مساعدين وخصمين تتجاوب مع مشكلة موضوعاتية فى الرواية. ويمكن القول ببساطة أن «إما» تحاول أن تجد السعادة مع كل منهما، وتخفق فى ذلك. سوى أنه من الصعب تقرير هذا الأمر بناء على النموذج الذى اقترحه **جريماس**. ويمكن اقتراح نموذج لـ «أوقات عصيبة» على الوجه التالى: الذات - لويزا، - الموضوع - الوجود الصحيح، المرسل - جراد جرايند؟ المرسل إليه لويزا، المساعد - سيسى جوب، الخيال؟ المعارض - ياوندربى، ومدينة كوك تاون، ومذهب المنفعة. ويمكن القول بأن «جراد جرايند» معارض بالرغم من حبه لابنته. ومرة ثانية، لا يبدو أن عدم الحسم هذا يمثل مشكلة موضوعاتية. إن الصعوبات تطرأ فقط عندما يتم تقديم مفهوم «المرسل». وسوف يبدو هذا شيئا ضد النموذج.

وعند قراءة رواية من الروايات، فإننا نفترض الاستفادة من بعض الفرضيات العامة المتعلقة بالأدوار الممكنة. إننا نحاول أن نقرر فى مرحلة مبكرة من الرواية أى الشخصيات يتعين أن نوليها أعظم اهتمامنا. وبعد الانتهاء من تعيين إحدى الشخصيات الرئيسية ونقوم بوضع الشخصيات الأخرى فى علاقة معها. فإذا كانت القضية هى محاولة ملء هذه الأدوار الستة لا شعوريًا، ونشر بقية الشخصيات بينها، فلا يسعنا إلا أن نشعر بالأسف لغياب الدليل على صحة هذا الزعم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما **تودوروف**، فقد حاول فى «العلاقات الخطرة» Les Liaisons dangeruses أن يستخدم نموذج **جريماس** متخذا من «الرغبة»، و«الاتصال» و«المشاركة» محاور ثلاثة للنموذج العاملى ـ باعتبارها العلاقات الأساسية بين الشخصيات ـ ومضى فى صياغة «قواعد» معينة للفعل تحكم هذه العلاقات فى الرواية . مثلا: إذا وقع (أ) فى حب (ب) فإنه يحاول أن يجعل (ب) يبادله الحب. وإذا اكتشف (أ) بأنه يحب (ب)، فسوف يحاول من ثم أن ينكر أو يخفى هذا الحب. ومن جهة أخرى، فإنه يرفض صراحة فى نحو الديكاميرون Grammaire du Decameron الديكاميرون تصنيف **جريماس** الخاص بالعوامل actants . ويحاول **تودورروف** (كما فعل **جريماس**) أن يتخذ من الجملة نموذجا له لكى يثبت أن «الفاعل النحوى يخلو دائما من خواص داخلية يمكن لها أن تنتج فقط ارتباطها المؤقت بمحمول»[١٩] ويقترح من ثم معاملة الشخصيات باعتبارها أسماء علم تلحق بها صفات معينة أثناء المسار السردى. وليست الشخصيات أبطالا، أو أوغاداً أو مساعدين، إنها ببساطة فواعل لمجموعة من المحمولات التى يقوم القارئ بإضافتها أثناء مواصلة القراءة.

ولا يقدم **تودوروف** دليلا يعزز به هذا الرأى. وعلينا أن نخلص إلى أن السؤال المركزى لايزال مفتوحا: هل نقوم ببساطة، أثناء عملية القراءة، بضم الأفعال actions والصفات Attributes لشخصية من الشخصيات المفردة، ونستخلص منها مفهوما للشخصية والدور، أم، نهتدى عبر هذه السيرورة بتوقعات شكلية عن الأدوار التى يتوجب شغلها؟ هل نكتفى بمجرد ملاحظة ما تفعله شخصية أم نحاول أن نوائم بينها وبين عدد محدود من الفراغات؟ وقد يميل بنا عدم كفاية نموذج **جريماس** لاختيار الإجابة الأولى، إلا أنه من الأفضل دون شك أن نأمل فى إمكانية إنتاج نموذج أفضل للأدوار الوظيفية من اختيار الإجابة الثانية. ويجادل **نورثروب فراى**:

إن كل الشخصيات الشبيهة بتلك التى نقابلها فى الحياة، سواء كانت شخصيات مسرحية أم روائية، تدين باتساقها لملائمة النمط الجذلى الذى ينتمى لوظيفتها الدرامية. وهذا النمط الجذلى ليس هو الشخصية، لكنه ضرورى لها ضرورة الهيكل العظمى بالنسبة للممثل الذى يقوم بدورها[٢٠].

ولقد صيغت مقولات **فراى** التى تتسم بأنها أكثر وعدا بكثير من مقولات **جريماس**، طبقا للمقولات الأربع النوعية: الربيع، الصيف، الخريف، الشتاء. وفى الكوميديا مثلا، تعثر على التضاد بين المنتقص من قدر نفسه Eiron والدعى Alazon، الذى يشكل أساس الفعل الكوميدى، والتقابل بين البلياتشو Buffoon والجلف Churl الذى يستقطب المزاج الكوميدى. ولكل من هذه المقولات يمكننا أن نعين الشخصيات الجذلية المتعددة، التى تضم شفراتنا الثقافية العديد من نماذجها: فال Senex أو الأب الفظ، والـ Miles gloriosus أو المتبجح، والمتأنق او الغندور، والمتحذلق، تندرج جميعها تحت مقولة «الدعى» والقضية ليست، كما أوضح **فراى**، قضية المواءمة الدقيقة بين الشخصيات التى تضمها مسرحية من المسرحيات، أو رواية ما، وإحدى هذه المقولات، وإنما تتمثل بالأحرى فى أن هذه النماذج تقوم بتوجيه إدراك الشخصيات وخلقها، وتمكننا من تأليف الموقف الكوميدى وإضفاء دور معقول على كل منها.

وعلى الرغم من أن **بارت** لم يقم ببلورة نمذجة شاملة، على غرار تلك التى وضعها **فراى**، فإن مناقشته للشخصية والشفرة الدلالية فى S/Z ترتكز على السيرورات التى تتجمع بواسطتها وتؤول أثناء نشاط القراءة، التفاصيل العديدة لكى تشكل الشخصيات. وينتقى **بارت**، وهو يحلل نص **بلزاك**، من كل جملة، أو كل مقطع، العناصر التى يمكن النظر إليها باعتبارها إضافة للشخصية انطلاقا من حقيقة أن شفراتنا الثقافية تمكننا من استخلاص الدلالات الضمنية المناسبة التى تنطوى عليها هذه العناصر. وعندما يتم إخبارنا بأن ساراسين الشاب «يمارس عمله بحماس منقطع النظير» وبأنه فى مشاجراته مع أقرانه «يعض إذا كان الطرف الأضعف»، يغدو بمقدورنا تمثل هذا الحماس وشطط الـ «منقطع النظير» هذا مباشرة بوصفه سمات لشخصيته، إلا أن «النص» يتطلب تأويلا: فيمكن تناوله بوصفه «شططًا» طبقا لقواعد القتال العادل، أو بوصفه «أثوثة» طبقا لأنماط ثقافية وسيكولوجية أخرى[٢١] وتعد سيرورة تسمية الدلالات الضمنية هذه التى صاغها فى شكل يمكن استخدامها فيه فيما بعد، فارقة بالنسبة لسيرورة القراءة.

والقول بأن ساراسين «نشط وخامل بالتبادل»، يدفع القارئ إلى العثور فى شخصيته على شىء هارب أو منفلت ويستأدبه تسمية هذا الشىء. وبهذا تبدأ عملية التسمية:إن القراءة هى النضال من أجل التسمية، إنها إرغام جمل النص على تحمل تحويل دلالى[٢٢]. ومثل هذه التسمية تكون دائما تقريبية وغير مؤكدة. إننا ننزلق من اسم إلى اسم كلما طرح النص ملامح دلالية إضافية،ويدعونا لتجميعها وتأليفها. Reculer de nom en a partir de la butee significante (التراجع من اسم إلى اسم، مدفوعين بزخم الدلالة) تلك هى سيرورة التجميع Totalization التى تتضمنها القراءة[٢٣] وعندما ننجح فى تسمية سلسلة من النوى الدلالية، ينبنى نموذج، وتتشكل شخصية. إن ساراسين مثلا، هو ملتقى الفوضى، والقدرة الفنية، والاستقلال، والعنف، والإفراط، والأنوثة، إلخ[٢٤] ويهيئ اسم العلم لونا من الغطاء وتأكيدا بأن هذه الصفات، المتجمعة عبر النص كله، يمكن أن تتعالق مع بعضها البعض، مكونة كلا أعظم من مجموع أجزائه «يسمح اسم العلم للشخصية بالوجود خارج الملامح الدلالية، الذى يشكل مجموعها مع ذلك تلك الشخصية بطريقة كلية.»[٢٥] ويمكن اسم العلم القارئ من التسليم بهذا الوجود.

إن السيرورة التى يتم بها انتقاء وتنظيم النوى الدلالية، محكومة بأيدولوجيا الشخصية، وبالنماذج الضمنية للتماسك السيكولوجى الذى يشير إلى ما يمكن إعتباره سمات للشخصية، وكيف تتعايش هذه السمات وتشكل كليات. أو، على الأقل، أى السمات يمكن أن تتعايش دون مشقة، وأيها تتعارض بالضرورة بطرق تولد التوتر والغموض. وتستمد هذه الأفكار بالطبع، وإلى حد ما، من خبرة غير أدبية، سوى أنه لا ينبغى علينا أن نستخف بالمدى الذى تمثل به هذه الأفكار أعرافا أدبية. والنماذج التى يستشهد بها **فراى** مثلا، تعتمد فى تماسكها وفاعليتها، على حقيقة تولدها من خبرة أدبية أكثر منها خبرة تجريبية. وبالتالى، فهى أكثر تنظيما وأكثر قابلية للمشاركة فى إنتاج المعنى. وإذا كانت إحدى وظائف الرواية هى إقناعنا بوجود عقول أخرى، فعلى هذه الوظيفة أن تعمل بوصفها مصدرا لأفكارنا عن الشخصية، ويمكننا أن نجادل مع سولير بأن الخطاب التخييلى قد غدا حكمتنا الاجتماعية المجهولة الرسم،

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأداة إدراكنا للآخرين، والنماذج التى بواسطتها نحولهم إلى أشخاص(٢٦) .

إن نماذج المتبجح، والعاشق الصغير، والتابع الماكر المغرم بتدبير المكائد، والحكيم، والوغد، - وهى نماذج متعددة القوى ذات مدى متنوع - تعد جميعها، برغم دورها خارج الرواية، إبنية أدبية تبئر سيرورة إنتقاء الملامح الدلالية لشغل أو منح محتوى لإسم علم، وبإمكاننا استخلاص ملامح جديدة أثناء القراءة ومواصلة استنتاج ملامح أخرى، ذلك أن شخصية من الشخصيات ليست ببساطة، كما يقول **تودوروف**، خلطا للملامح وإنما هى «مجموعة غائية أو موجهة» مبنية على النماذج الثقافية.

وإذا أردنا أن نفهم عملية الشفرة الدلالية، فسنحتاج إلى خطاطة أكمل للنماذج الأدبية العليا التى تزودنا بصيغها الإبتدائية الخاصة للتماسك، وحتى يتم ذلك، فإن الشفرة تظل إلى حد بعيد جدا، مفتوحة النهاية. وتستطيع، بمجرد ظهور الإطار العام لشخصية من الشخصيات عبر سيرورة القراءة، اللجوء إلى أى من اللغات التى تم تطويرها لدراسة السلوك الإنسانى، ونبدأ فى بثينة النص طبقا لهذه الشروط. والسمة الدلالية Seme، كما شدد **بارت**، ليست سوى منطلق ذى معنى جاد، وليس بإمكاننا التنبؤ بما يقع فى نهاية الطريق - «إن كل شىء يعتمد على المستوى الذى تتوقف عنده سيرورة التسمية»(٢٧). إلا أنه يتعين على الأقل أن يكون بالإمكان إجمال التوجهات التى يسير فيها المعنى، والصيغ العامة لتقدمه.

وهنا، كما فى مواضع أخرى، لاتقدم البنيوية نموذجا مكتملا لنظام أدبى، ولكنها قدمت على الأقل، عبر المشكلات التى قامت بطرحها، والصيغ التى اهتمت بها، إطارا عاما يمكن للفكر المتصل بالرواية بوصفها شكلا سيموطيقيًا أن يتشكل داخله. وبتركيزها على الطرق التى تمتثل بها وتقاوم وقعاتنا، ولحظات نظامها وفوضاها، وفاعلية تعرفها وتشوشها، تفتح البنيوية الطريق لنظرية فى الرواية تكون سجلا لمتع القراءة ومصاعبها. وعوضا عن الرواية بوصفها محاكاة، سيكون لدينا الرواية بوصفها بنية تفاعل مع الصيغ المختلفة للتنظيم، Ordering، وتمكن القارئ من فهم الكيفية التى يدرك بها العالم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هوامش

(١) (Introduction a l,analyse structurale des recits, P. 14)

(٢) بطلة رواية «أوقات عصيبة» لديكنز (م).

(٣) رواية **هنرى جيمس** المنشورة عام ١٩٠٤. اسبنجهام، أحد شخصيات الرواية.(م)

(٤) S/ZP. 24

(٥) ibid, P . 33

(٦) ibid, P. 71

(٧) Le sexe des astres, P . 1168

(٨) S/Z, P.160

(٩) S/Z, P. 220

(١٠) S/Z PP.221- 2

(١١) P. 146

(١٢) Poetic Closure, P.102

(١٣) S/Z P.100

(١٤) Heath, The Nouveau Roman, P. 52

(١٥) Price, The Other Self, P. 293

(١٦) ibid, P. 297

(١٧) Semantique structurale, PP. 173- 6

(١٨) ibid, P. 180

(١٩) P.28

(٢٠) Anatomy of Criticism, P. 172

(٢١) P. 98

(٢٢) P . 100

(٢٣) P. 100

(٢٤) P . 197

(٢٥) P. 197

(٢٦) Logiques P . 228

(٢٧) S / Z, PP. 196 - 7

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تصويب

وقع فى العدد الماضى من إبداع خطأ فى اسم كاتب المقال النقدى عن (زمردة أيوب لبدر الديب) فورد الأسم **فكرى رزق** وصحته **السيد فاروق** .. ولذا وجب التنويه.

متابعات

شعر

ستيفن سبندر، أو محاسبة النفس

لم يكن شاعراً فقط، بل أكثر من ذلك: سيد أكسفورد الجنتلمان كان كاتب مقالات وروائيا وكاتب مذكرات من مستوى عظيم، وكان فى كلمة واحدة «أوروبياً».

رحل ستيفين سبندر. هذا ما حدث تماما. وكان ذلك يوم الأحد ١٦ يوليه فى لندن، عن عمر يبلغ ستة وثمانين عاما. (انظر صحيفة الموند ١٨ يوليه). وقد كان آخر شخصية عظيمة من تلك المجموعة من الشعراء والكتّاب الشبان الذين جمعتهم أكسفورد منذ الثلاثينيات حول و.هـ.أودين، وماكنيس، وديى لويس وإيشير وود. وهكذا، فإن قائمة أسماء الوفيات انهت - فى انجلترا على الأقل - الجوانب الماسية اللامعة والحلقات التى تشكل «مهنة أدبية» لم تكن تنقصها البراعة والبريق: مهنة الشاعر، أو الشاعر العظيم الذى أعلنت فيرجينيا وولف منذ ١٩٣٣ انه يتميز بـ «الدقة الرقيقة». وكاتب المقالات والروائى. والأستاذ والناقد. والرجل ذو التأثير، الذى جعلته مميزاته يحصل فى البيون على لقب النبالة - الذى يستحقه عن جدارة، لكن فضلا عن ذلك، فإن السير ستيفين سبندر - كما يمكن أن نسميه: رجلاً عصرياً تماما فى جوهره. كان على غرار بوسويل من قبل، أو لنأخذ اسماً أقرب إلينا: كان مثل أندريه جيد، أو يونجر.

فالتاريخ الفكرى وأيضا السياسى والاجتماعى، لتلك القارة الأوروبية فى فترة ما قبل الحرب مباشرة، وكذلك أحلام وطموحات ومظاهر الشطط أو الضلال لدى جيل تلك الفترة، وجدت فى قلم سبندر كاتب ذكرياتها العظيم. وهذه الدقة التى تناولها بها، وهذا الاهتمام الذى يشبه الوسواس، بأن يقول الحق حتى لو كان تافها، شاركت فى أن تجعل من أعماله فى السيرة الذاتية تحفاً حقيقية. وقد عاتبوه على هذه المغالاة أحيانا فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعض قصائده، لأنها وصلت إلى درجة السخرية من نفسه بالمعنى الدقيق للكلمة، وإلى درجة عدم إخفاء أى دوافع تحكم أفعاله مهما كانت مؤسفة أحيانا، والاعتراف بالصعوبة المعقدة لكن أيضا مع العقم الجزافى وراء هذا الاختيار السياسى أو الجمالى أو ذاك فى أعماله التى وصفها فى السيرة الذاتية.

فهل تلك «الغفلة» الخفية، هى السبب فى عدم الصفح غالبا عن الكتاب الذين يسمون منتمين؟! هل لأن الأدب الانجليزى المرتفع الجودة، لم يؤخذ مأخذ الجد حقا فى فرنسا، التى تجهل أودين ووندهام لويس، وذلك لحساب المنتجين الكبار للقصص؟... لقد احتاج الأمر إلى انتظار أكثر من أربعين عاما، لكى يترجم في فرنسا «عالم داخل العالم» بعنوان: «سيرة ذاتية: ١٩٠٩ - ١٩٥٠»[١]. دع الكلام هنا عن قصائده التى لم تنشر منها إلامجموعة مختارات صغيرة[٢]، وكان ستيفين سبندر قد سافر بمناسبة ظهور سيرته الذاتية، وأخذ يرد على الأسئلة التى يوجهونها إليه بروح متباسطة مع قليل من الاشمئزاز، متنقلا من بارات الفنادق إلى صالات المحاضرات، بملامحه الطويلة التى تشبه هيكل طائر منحنى الظهر تحت شعر كث شديد البياض. وكان إذ ذاك أقل «حضوراً» من أى وقت آخر، وهو يسترجع الشخصيات التى تتخلل كتابه ذاك: فيرجينيا وولف، أو ت س . اليوت، واللادى أوتولين موريل (التى لا مفر منها)، أو أندريه مالرو.

وكان يبدو أن هؤلاء كتب عليهم أن يكشفوا ضعف شبابه، فى تواضع لم يكن فقط تواضع الكبرياء، بل كان أيضا ذا رنين يشبه وسواس الفكرة الثابتة. وسواس الأسلوب.

ولد ستيفين عام ١٩٠٩، فى أسرة من البرجوازية المثقفة والليبرالية وتحكى سيرته الذاتية «عالم داخل عالم»، بأسلوب من التعاطف المختلط بالسخرية، عن طفولته المتأرجحة: بين أب تقهره المسائل الأخلاقية،و أم يمكن اعتبارها هستيرية. وهذه الأم ماتت عندما كان عمر ستيفين اثنى عشر عاماً. وتنحدر الأم من أسرة من أصل يهودى المانى - وهو أمر كان موضع صمت دقيق فى المنزل. ولم يستوعب ستيفين ذلك الأمر فى وعيه، إلا بعد وفاة أبيه بعام واحد - حيث كان عمره إذ ذاك ستة عشر عاماً. وحكايته عن هذا الموضوع، هى مثال غير عادى، يعبر عن «منهجه»، وعن بساطته الجادة وطابعه الدقيق الذى يجعل كتابه «عالم داخل عالم» كتابا على نفس مستوى أهمية «يوميات» اندريه جيد أو ليوتو. كتب يقول:

«فى المعهد، حيث كان يهود هامبستيد عددين، بدأت أقول لنفسى أن عندى المزيد من الطابع المشترك مع هؤلاء الأولاد ذوى الإحساس والألطف والانطوائيين، أكثر مما عندى من طابع مشترك مع الانجليز المتعالين القساة والمفتوحين على الآخرين. فطبيعتى كانت تخفى جرحاً، وميلا إلى كراهية الذات وإثارة الشفقة على الذات. كانت تخفى حزنا كامناً ودائماً، يضم أحيانا انهزامية روحية، كانت تبدو غريبة حتى بالنسبة لى - فى الوسط الإنجليزى الذى أعيش فيه. ويجب أن أعترف، بأننى - رغم عدم كونى أبدا من أعداء السامية - فقد كنت أحتقر سمات معينة في تكوينى تبدو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سمات يهودية، وأن طريقتي في النظر إلى الإنجليز، كانت تتخذ تقريبا في بعض الأحيان شكل الحب لسلالة أجنبية».

وهذه السيرة الذاتية، ستمتد في «يوميات: ١٩٣٩ ـ ١٩٨٣»[٣]، تعبيراً عن رغبته في الشمول و«الاكتمال» ـ على حد تعبيره. وهكذا تجرى الأربعون سنة الأولى من حياة رجل، بهذه الدرجة من الاهتمام بالشك ومحاسبة الذات، مع هذا الرفض للكلام القاطع، وهذا التعلق بالفهم. إن هذه هي سنواته في أكسفورد، ولقائه مع أودين، والانحراف إلى المانيا في مرحلة ڤيمار، وإيشير وود، واستشعار الكارثة، والشذوذ الجنسي والحرب الإسبانية، والشعر ومواخير برلين، وأخيرا الحرب والزواج. ثم الكتب والكتب.

فوق كل موضوع من هذه الموضوعات، نجد التوازن الدائم بين الاختيار الثابت والانتماء والاتجاه الواضح، وبين ما يبدو أنه كان غير مسموح به إلا بصعوبة في تلك الأوقات الثقيلة جدا، وهو: ذكاء الاختيار الآخر واستقلال النغمة والأسلوب. أي الرغبة في أن يكون شاعراً، أولا وقبل أي شيء، ومثل هذا الطموح، تكون له دائما نتائج غريبة. من ذلك، الانقطاع عن الماركسية. وحدث ذلك بوضوح، مبكر جدا، منذ ما بعد الحرب مباشرة. لكن المهم أن عمله سيبقى، بينما أعمال كثيرة أخرى ستذهب. ثم إنه في مثل تلك السيرة الذاتية، أكثر مما في الأبحاث التاريخية الثقيلة، يمكن أن نقرأ التاريخ «الحقيقي» للحرب الإسبانية التي خاضها المثقفون التقدميون (وليس المقصود تحبيذ ذلك لدى هواة الإثارة السياسية). وفيها يمكن أن نشعر أيضا كيف كانت المانيا محطمة خاضعة، وكيف يمكن للشباب أن يخفي بعض أهوائه. وبهذا كله، يمكن أخيرا أن نتعرف على سيد جنتلمان مات منذ قليل، ولم يعد يوجد اليوم أحد مثله إلا نادرا. رجل كان يوصف في الماضي بأنه «أوروبي».

هنري ميشيل جوتييه

ت: أ.م

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش:

(١) ترجمة جويوم فيللينيف ـ نشر بورجوا ١٩٩٣.

(٢) مجموعة مختارة من القصائد بعنوان «نظرة». ترجمة جان ميجيرن، تقديم هنري هيل. نشر ديفرانس، أوريه (باللغتين)، ١٩٩٠.

(٣) ترجمة هوبير نيسين، وساشا مان، وسيلفان فانو. نشر «أكت سود»، ١٩٩٠.

* هذا وقد نشرت أيضا في بورجوا عام ١٩٩٠، وعند ١٨/١٠ في ١٩٩١، رواية تحت التكوين بعنوان «المعبد» ترجمة جويوم فيللنيف.

مهرجان الإسماعيلية الدولى الرابع للأفلام التسجيلية والقصيرة

شهدت مدينة الإسماعيلية الهادئة فى الفترة من ٢ وحتى ٣٠ يوليو مهرجانها الرابع الدولى الرابع للأفلام التسجيلية والقصيرة.

وقد جاء المهرجان هذا العام مثيراً للجدل - فى جوانب عدة - منها التنظيمى ومنها الفنى البحت.

على الجانب الفنى - شهد المهرجان عروضاً أثارت الجدل حتى قبل عرضها كالفيلمين المصريين - صبيان وبنات ليسرى نصر الله وحاجز بيننا - للمصرى «خالد الحجر».

وكان صبيان وبنات قد عُرض فى ثانى أيام المهرجان وسبقته

الفيلم المصرى صبيان وبنات

الفيلم المصرى عربة السيدات

ضجة حول الفكرة الجريئة التى يتناولها نصر الله وهى ظاهرة الحجاب الذى شاع فى مصر وعلاقته بالحب والحياة بين الصبيان والبنات وتراوحت الآراء بين من يرى أن الفيلم - فخ سينمائى جميل ، وأنه يندرج تحت بند بيع التخلف بينما ركز البعض على ديانة المخرج - المسيحى - متسائلاً هل يستطيع التصدى لقضية إنسحاب الفتيات المسيحيات للترهبن؟! بينما رأى آخرون أنها جراة كبيرة تُحسب لنصر الله وليس عليه أولاً لكونه أول من يتصدى لمثل هذه الفكرة وثانيا لديانته بالطبع وبعيداً عن كل هذا ... أعتقد أن مشكلة الفيلم الحقيقية ليست فى قضيته ولكن فى طبيعة التناول.

قيس الزبيدى المخرج العراقى الذى كرمه المهرجان

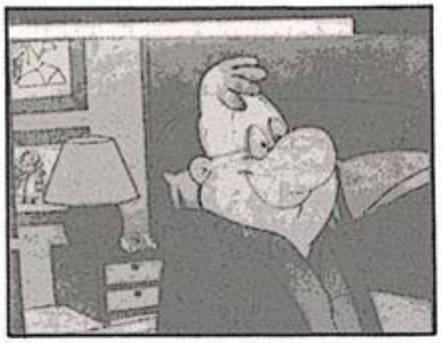
فنصر الله يتصدى لمشكلة خطيرة ولكنه يعالجها بسطحية وأحيانا بإستخفاف ـ هناك فرق بين البساطة والسهولة ـ هذه هى المشكلة الحقيقية للفيلم وقد نال الفيلم جائزة أحسن فيلم فيديو من جمعية النقاد ليس لجماله أو حتى لجرأته بل فى ظنى لإنه كان أفضل الأسوأ فيما عُرض تحت بند أفلام الفيديو وهى وسيط جيد نرجو أن يتطور ليرقى لمستوى السينما الحقيقية ولا يكون فقط مجرد تقليعة الفيلم الثانى الذى أثار الجدل حتى قبل عرضه هو فيلم : حاجز بيننا للمخرج خالد الحجر وهو ما دعى إدارة المهرجان لتأجيل عرضه لما قبل نهاية المهرجان بيوم.

والفيلم هو مشروع التخرج للحجر من كلية السينما ببريطانيا ـ

فؤاد التهامى المخرج المصرى الذى كرمه المهرجان

وسبق عرضه فى مهرجان الفيلم اليهودى بلندن منذ شهور ويدور حول قصة حب مستحيلة بين شاب مصرى وفتاه يهودية ـ ورغم الهجوم الضارى على الفيلم قبل وبعد عرضه إلا أن قرار عرضه كان صائباً من إدارة المهرجان على الأقل لنتعلم كيف نواجه مشاكلنا ونحول الشتيمة إلى نقاش صحى مهما كانت درجة إختلافنا مع الآخر.

وليس هناك غضاضة فى قصص من هذا النوع ـ لإنها تحدث يوميا حتى داخل إسرائيل نفسها ـ ولو أن المخرج تناولها من وجهه نظر إنسانية ـ لما أثارت حفيظة أحد



الفيلم الإيطالى دومو

ولكن الفيلم مُسيس لحد بعيد ـ يثيرك من أول مشهد ـ كل تفصيلة فيه تحتاج لوقفة طويلة لمعرفة دلالتها ـ لماذا يجعل الحجر البطل المصرى عاملاً فى محل حلوانى بينما البطلة اليهودية عازفة تشيللو ـ لماذا يقدم البطل التنازلات من البداية رغم ضيق الجميع منه؟! وأولهم البطلة ـ هو بالمقابل يبتسم للجميع ـ ويجاملهم ، يشترى للبطلة كارت معايدة ويجهد نفسه ليزنه بالحروف العبرية ـ يرتدى طاقية الحاخامات الشهيرة ويذهب معها لمقابر اليهود يتشاجر مع أصدقائه العرب ـ الذين إختارهم الحجر ـ أجلاف ـ بدناء قبيحون ـ لأجل عيون حبيبته بينما هى تصفعه لإنه أخبر جارتها عرضاً أنه مسلم وفى النهاية يعد سكان العمارة على أن يرحل البطل ويختتم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفيلم بالجارة اليهودية والمصعد يرتفع بها وحسن المصرى يدنو لها بقلة حيلة بينما الخلفية أغنية حب عبرية.. وبعيداً عن القصة ـ جاء الفيلم متواضعاً للغاية على الجانب الفنى وكان خالد الحجر ـ الذى قام ببطولة الفيلم مهزوزاً وبدنيا وساذجاً مقارنة بالممثلة اليهودية مما أضاف بُعدا جديدا من عدم التكافؤ بينهما .

١٠٠ عام على مولد السينما

خصص المهرجان يوم الخميس ٧/٢٧ للاحتفال بمئوية السينما وهو الاحتفال الذى بدأ منذ اليوم الأول للمهرجان بالملصق الذى يحمل عنوان «سينما توجراف لوميير» وهو اسم أول جهاز للعرض السينمائى إخترعه الأخوان لوميير قبل ١٠٠ عام وفى هذا اليوم عرض المهرجان الأفلام التى إلتقطها لوميير فى مصر ويبلغ عددها ١٨ فيلما قصيراً مدتها جميعها ١٦ دقيقة وتم إلتقاطها ١٨٩٦ كذلك عرض المهرجان فيلما ممن أرشيف السينما التسجيلية المصرية وهو فيلم زال الشر ـ الذى أخرجه صلاح أبو سيف ثم فيلم تسجيلى جميل إسمه ذكريات وأشواق السينما المصرية

الفيلم السودانى «إنسان»

الفيلم التركى كوزا «الشرنقة»

إخراج محمد شعبان وهو أشبه برثاء لفن السينما فى مصر ولتاريخ السينما المصرية الذى تُباع علب أفلامها القديمة وأجهزتها النادرة كخردة تطؤها الأقدام ولا تجد من ينقذها.

ومن اللفتات التى تُحسب للمهرجان احتفاؤه باسمين رحلاً حديثاً عن ساحة الإبداع أولهما وأكبرهما ـ المخرج المبدع عاطف الطيب الذى قدم الكثير للسينما المصرية حيث عرض له المهرجان فيلمين تسجيليين حققهما فى بداية مشواره هما جريدة الصباح ومقايضة.

كما إحتفى المهرجان بإسم الراحل مجدى أحمد المخرج الشاب الذى توفى فى أول أيام ٩٥ قبل أن يتم الثلاثين وكان هو الآخر منذورا لحياة حافلة بالإبداع لولا أن طالته يد القدر قبل سفره لإيطاليا بأسبوع لإستكمال دراسته السينمائية.

وعرض له المهرجان فيلميه الوحيدين : أوكازيون ، بيت جدى .

أما التكريم فقد كان المهرجان محدداً وذكياً إذ قصره على إثنين فقط من كبار مبدعينا التسجيلين هما المصرى ـ فؤاد التهامى الذى ظل واحداً من رموز السينما التسجيلية الملتزمة فى مصر وذلك بعرض ٦ من أفلامه منها ٥ قديمة كما عرض المهرجان للتهامى فيلما واحد حديث نسبياً هو شارع قصر النيل ومن هذه الأفلام المعروضة ـ على إختلافها يتضح أسلوب التهامى

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

الرهيف ـ الواعى ، الجميل والمتزم فى آن معاً .

أما الثانى الذى كرمه المهرجان فهو المخرج العراقى الأصل المتعدد الجنسيات قيس الزبيدى وهو مهما إختلفنا حول جنسيته لا نختلف أبدا حول كونه فلسطينى الهوى ـ اعتبر منذ البداية أن القضية الفلسطينية هى قضيته وكرس إبداعه للدفاع عنها ـ عرض المهرجان للزبيدى فيلمين هما:

بعيداً عن الوطن ، شهادة الأطفال الفلسطينيين فى زمن الحرب وكلا الفليمين يجسد برهافة بالغة مأساة الشعب الفلسسطينى من خلال لغة سينمائية متميزة .

كذلك أسعدنا فوز فيلمين من أفلام التحريك وهما الفيلم الإيطالى دومو ٦ دقائق جائزة لجنة التحكيم والروسى المعرض ٣ دقائق جائزة أحسن عمل أول وكلاهما يتميز بالخفة والطرافة منضماً إليهما فيلم روسى ثالث هو جاجارين ٣,٣٥ دقيقة ـ والذى أعيد عرضه مرة أخرى بُناء على رغبة الحضور ـ والأفلام الثلاثة رغم بساطتها تحمل فكراً عميقاً وروحاً إنسانية شديدة

حسن التلمسانى

جون فينى

التميز وبخاصة دومو وبقدر ما تميزت أفلام التحريك العلمية بمستوى عال حتى أكثر من أفلام التسجيلية العادية فقد جاءت أفلام التحريك المصرية متواضعة المستوى. ومع ذلك وعلى الجانب الآخر جاءت الأفلام التسجيلية والروائية القصيرة للمخرجين المصريين ـ ومعظمهم من شباب معهد السينما حديثى التخرج ـ مفاجأة سارة لرواد المهرجان لما تميزت به من أفكار جديدة ـ صياغات راقية فنياً ومستوى يبشر بمستقبل أفضل ـ لو أنهم لم يستسلموا لشروط السوق ـ لصناعة السينما فى مصر. والملاحظ ـ وهذا ليس غريبا ـ أن كل عروض الشباب هى مشاريع التخرج الخاصة بهم من المعهد وبعضها حصل على جوائز من مهرجانات سابقة.

من هذه العروض فيلم هانى خليفة عربة السيدات ، خالد عزت : أبيقورى الجسد والروح سعد هنداوى : زيارة فى الخريف ـ وهو الفيلم الذى تمكن من الفوز بجائزة لجنة التحكيم لأفضل فيلم روائى قصير .

والجائزة وإن ذهبت لفيلم هنداوى إلا أنها تحية لخريجى معهد السينما وحافز لهم على الاستمرار فى نفس الطريق.

كذلك كان جميلا من المهرجان أن يهتم بالأفلام الأفريقية وهو ما يجعلنا نقف على التطور الذى صارت إليه هذه السينما على حداثتها النسبية من الأفلام الأفريقية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الافتة للنظر الفيلم السنغالى القصير الرمز ٧ دقائق وهو بالمناسبة حصل على جائزة أحسن فيلم روائى قصير.

كذلك جاء الفيلم السودانى «إنسان» مفاجئاً للحضور - تحمس له البعض بشدة بقدر ما نفر منه البعض كذلك وعلى كون الفيلم يحتاج لإعادة مونتاج إلا أن به مشاهد غاية فى التعبير - وهو يحكى قصة شاب قروى يخنقه العوز ويدفعه للسرقة ولكنه يقبض وتُقطع يده على الطريقة الشرعية - ومع ذلك فالمخرج لا ينفذ مشاهدة بفجاجة - بل برقة وشجن كان يستحق معهما جائزة.

وتلزم الإشارة إلى فيلم من أجمل ما عرض بالمهرجان وتمكن من الحصول على جائزة أفضل فيلم تمثيلى طويل من جمعية النقاد قبل إعلانه كأحسن عمل روائي قصير أول فى لجنة التحكيم الرسمية بالمهرجان وهو الفيلم التركى كوزا أو الشرنقة - ٢٠ دقيقة - وهو شريط أبيض وأسود حوار تقريبا تميز بالجمالية العالية حتى أن كل مشهد كان لوحة فنية بحد ذاته.

على الجانب التنظيمى يُحسب للمهرجان إصداره لثلاث نشرات عربية وإنجليزية وفرنسية .

كذلك يُحسب له إضافة تجربة ساعة الفيديو والمقصود بها الترويج للفيديو كوسيط جديد يساهم فى إثراء عملية الإبداع.

وكذلك تخصيص يوم كامل للإحتفال بمئوية السينما وأيضا .. الإحتفاء باسمى عاطف الطيب ومجدى أحمد الراحلين .. بما يمنحه بُعداً بانورامياً على المشهد السينمائى ككل.

أما ما يُحسب على المهرجان تنظيمياً فهو وجود أفلام فى المسابقة الرسمية غير مترجمة أصلاً - أو مترجمة للغة الفرنسية والتى لا تعتبر لغه شائعة فى مصر - مما أفقد عدداً كبيراً من الحضور القدرة على المتابعة - والمتُبعّ فى هذه الحالات أن يشترط على الأفلام المشاركة فى المسابقة الرسمية أن تكون ناطقة بالإنجليزية أو مترجمة إليها. المشكلة الثانية التى أزعجت الكثيرين هى إلغاء عروض المقاهى والميادين وفى ذات الوقت مع الناس من دخول قاعة العروض بما يعنى قصر المهرجان على فئة المتخصصين وهو ما يفقده صفته الجوهرية - ومع أننا نفهم وجهه نظر منظمى المهرجان فى عروض الشوارع إلا انه ما كان يجب إلغاءها حتى يتم إيجاد بديل يمكن الناس العادية من مشاهدة أحد الأجناس السينمائية التى لا يتوفر رؤيتها رغم أهميتها ورسوخها على أن دورة هذا العام - وبرغم كل مثاليها تبقى جميلة وناجحة بفضل كم الأفلام الهامة التى عُرضت فى المهرجان وأولها فيلم الإفتتاح الذى يعتبر عرضه إنجازاً من إدارة المهرجان وهو فيلم ينابيع الشمس - إنتاج ١٩٧٠ وإخراج الإنجليزى جون فينى وتصوير المبدع حسن التلمسانى وهو الفيلم الذى يعتبر أجمل ما أنجز على الإخلاق عن نهر النيل.

هالة لطفى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

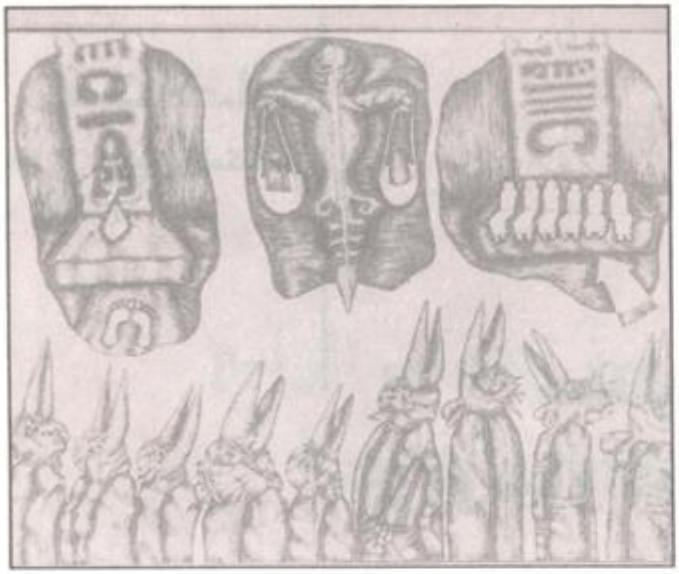
حمدى عبد الله
ومومياوات السهم والمنقار

يثير الفنان المصرى حمدى عبد الله، بمعرضه الأخير الذى أقيم بقاعة أخناتون بمجمع الفنون بالزمالك، تأملات خصبة، وملاحظات مهمة، تفتح الباب واسعا للنقاش والتفسير والتأويل، ولأننى أرى النقد دائما أقواسا مفتوحة للسؤال بأكثر مما هو دوائر مغلقة بالإجابات. فلعل القيمة الكبرى لهذا المعرض الممتاز هو فيما يثيره من الأسئلة ويقترحه من التأويلات.

دلالة الشكل:

فأولا.. لفت نظرى هذا الاقتصار، أو الاكتفاء الزاهد بالأبيض والأسود فى كل لوحات المعرض «التى بلغت ستين لوحة عددا». وهذا الزهد اللونى ينبع فى هذه الأعمال، من روح متصوفة تجهد للوصول إلى الجوهر وملامسة العمق الدفين، وكأن الفنان لايريد أن تقف بينه «وبيننا» وبين هذا العمق وذلك الجوهر بهرجة لونية، أو انخطاف للعين بمتعة الألوان وحضورها المشع فى ذاتها. هو ابتداء يقف بنا موقفا متقشفا، يهيئ الروح للدخول فى مناخات متجردة، متصوفة، تخلع عن نفسها بهرج الحياة وزينتها، ومن ثم كان من الطبيعى أن يلعب «الخط» دوره البطولى فى هذا الاختيار، ليس باعتباره فقط محددا للشكل ومؤطرا للحالة، وإنما باعتباره البنائى والمعمارى للقوى والكيانات والشخوص التى تخلق هذه الحالة الزاهدة وتبلورها فى نسق تشكيلى. والخط هنا - وهذه قيمة هذا الفنان - لايلعب دورا أحاديا، وإنما تتعدد أدواره، وتتباين فعالياته، من مجرد التحديد الخارجى للشكل مرة، إلى خلق الشكل نفسه من الداخل، إلى الإمساك الكلى بعناصر العمل، باعتباره - الخط - المساهم الأساسى فى «تكوين» الصورة. والفنان يستجلب ببراعة هذا «الخط» فى مختلف تجلياته، وشتى تنويعاته. فهو يتمايل حينا وينحنى ويتداخل فى منطق عضوى، ويستقيم أحيانا ويتعامد ويتقاطع فى منطق هندسى واضح، خالقا تلك العلاقة الديالكتيكية بين الهندسى والعضوى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



الخط فى هذه الأعمال هو سيد الموقف، وربما لأن الفنان يدرك أنه يمنح الخط فى أعماله تلك البطولة المطلقة. فقد آثر ألا يشوش على حضوره وعلى حيازته الدور الرئيسى بالألوان، حتى لا تشاركه البطولة مقومات أخرى، ولا تزاحمه عناصر مباينة فى سيطرته على العمل واستبداده به. ومع أن هذا الاختيار عادة مايكون مغامرة لايقبلها إلا فنان متمكن وقدير «وتبقى مغامرة برغم التمكن والقدرة» إلا أن الفنان كان أهلا لها، وعمله كان جديرا باختياره.

وعلاقة الشكل بالخط فى هذه الأعمال، ليست علاقة تابعة كما قد يتبادر للوهلة الأولى، وكما قد يوحى كلامنا الآنف. وإنما هى علاقة متكافئة، فالخط ليس مجرد مؤطرٍ للشكل أو محدد له، والشكل بالمثل ليس مجرد كيان أوجدته حركة الخط من العدم. وإنما هناك هذه الرؤية الكلية المتضامة التى جعلت من الخط والشكل لاعبين ماهرين يتوقف تسجيلهما للهدف فى المرمى على تعاونهما وبراعتهما معا فى خلق هذه الحالة الكلية الواحدة المتوحدة على مسطح اللوحة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

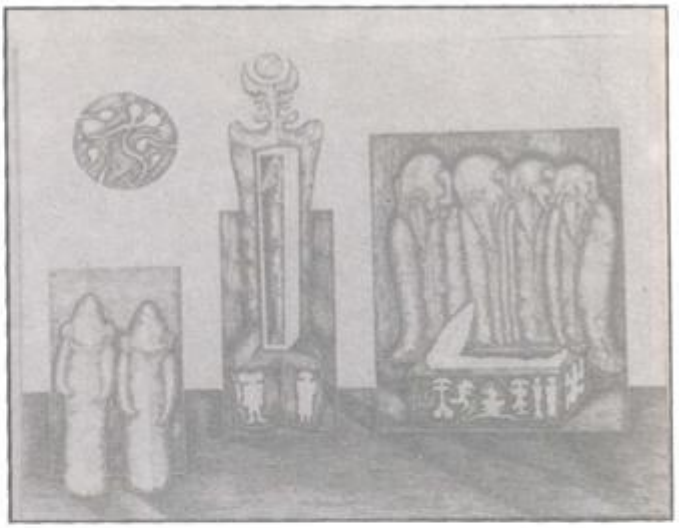
النور والظلمة:

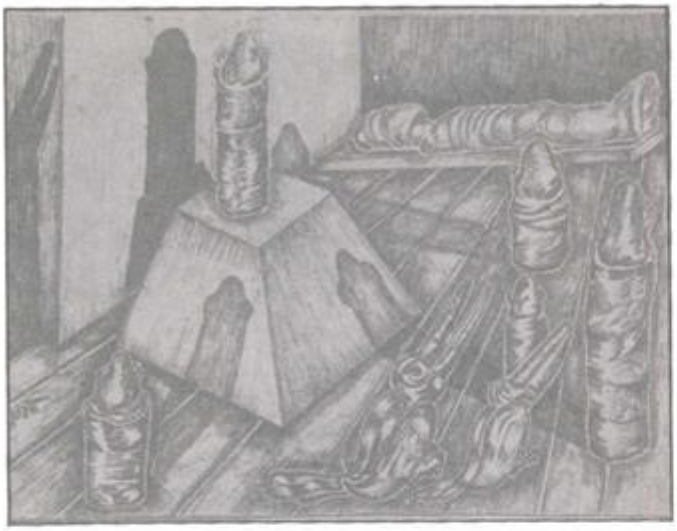
والأبيض والأسود هنا، لابد أن يحيلنا - بغض النظر عن الموضوع - إلى تاريخ هذه الثنائية، وإلى تراثها المتطاول، لدى العديد من الشعوب والحضارات القديمة، وإلى هذا الصراع المحتدم الذى مازالت آثاره ماثلة حتى اليوم فى الشعر والأدب والفن. هذا الصراع القديم بين آلهة النور وآلهة الظلمة، بين الخير والشر، بين العدل والظلم، وباختصار بين الليل والنهار. ربما منذ إنسان الكهف الحجرى الأول حتى الآن. يتبدى هذا الصراع ماثلا وقائما طيلة الوقت. تتباين تجلياته، وتتنوع أشكاله ولكنه يبقى جوهريا، هو صراع النور والظلمة، الأبيض والأسود، ومن هنا دلالة هذا الاختيار بالذات من الفنان. فالصراع لم ينته بعد مهما كانت الأشكال البراقة التى يرتديها، والأثواب العصرية التى يختفى وراءها، والأقنعة الملونة التى تجمله. إلا أن تنحية كل هذه المظاهر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عنه، وتعريته من كل هذه المبهرجات يكشف عن أن هذا الوجود مازال محكوما بهذا القانون الأزلى نفسه. بل أن له نفسه سمات وملامح هذا الصراع القديم نفسه، الحجرى، الطوطمى، البدائى، تحكمه التابوهات نفسها وتحركه النوازع الوحشية نفسها.

وكأنى بالفنان يرتدى نظارة خاصة ذات قدرات اختراقية معينة «وكأنها من أشعة إكس» يضعها لا على عينه فقط، وإنما على أعيننا نحن أيضا، فنعرى الأشياء من الوانها، ومن مظاهرها السطحية الأولية، ونعرى الواقع من بهرجاته واصطناعاته، ونعرى زماننا من أشكاله المنمقة المحذلقة المعاصرة لنخترق كل ذلك واصلين إلى العمق.. إلى الجوهر، لنكتشف أن الإنسان المعاصر مازال هو الإنسان البدائى. وأن معتقداته وأفكاره شديدة العصرية ليست إلا قناعا يخفى أكثر الأفكار تخلفا وأشدها بدائية، وأن صراعاتنا المهذبة إذا أزيح عنها الستار، لاتختلف عن صراع رجل الغابة القديم، أو جدنا البدائى، وأن معتقداتنا مازالت - رغم العلم والتكنولوجيا - تنتمى فى جزء كبير منها إلى عقائد وممارسات وقناعات وأعراف وعادات متخلفة





جدا وربما شديدة الجهل ولكنها تتحكم فى سلوكنا وتوجهنا رغم ذلك.

نعم. هذه رؤية.. لايمكن إلا أن تكون بالأبيض والأسود. ولابد لها أن تصل إلى النخاع شكلا ومضمونا إلى الداخل الجوانى العميق. وهى فقط لاتخترق أكفان المومياوات حتى نرى المومياء المكفنة فى الداخل رغم أكفانها وكأنها وسيلة إيضاح، وإنما نرى حتى التلافيف الداخلية للجسد المشوه والتعاريج الباطنة للمخ، وهذا الحضور الدائم والمتمازج لهذا الطائر الخرافى، الغريب، الحكيم، المتأمل، الذى يتبدى فى المشهد باستمرار، كالشهادة أو كاللعنة أو كالحكم، هذا الطائر الذى لايبدو نهائيا - مغتربا عن هذا السياق الغرائبى والتغريبى فى وقت معا.

«وكل إنسان ألزمناه طائره فى عنقه». أو «كان على رءوسهم الطير» كأنه تلك الروح التى غادرت الجسد، ووقفت على مبعدة تتأمله وترثى له. هو فى حالة علاقة ما باستمرار وفى مختلف لوحات المعرض مع الشكل، ليس الإنسانى وإنما «المومياوى». ويلعب منقار هذا الطائر الغريب دور السهم فى لوحات أخرى. فالسهم هندسيا هو المنقار عضويا. وهما معا الإشارة الدائمة والإدانة القائمة والعلاقة الواضحة الغائمة وراء إبراز أبعاد هذا العالم الذى بقدر غرابته وسحره وإشاراته البعيدة «القريبة»، يكون إمتاعه وجماله.

ماجد يوسف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أوبرا أوزيريس المقامية
وحق إعادة تفسير الموروث الأسطورى

لقد شغلت المجتمع المصرى، منذ أزمنته المبكرة، ككافة المجتمعات الأخرى، قضيتا الوجود والموت، فحاول أن يقدم تفسيره لهما، فابتدع حولهما الأساطير، التى تقدم رؤية خيالية لعالم واقعى، وتصيغ فى بنية رمزية معطيات معاشة، فالعلاقة الغامضة، وغير المفسرة علميا وقتذاك، بين ثورة الطبيعة، وجريان النيل، وتجدد الزرع، وظهور الشمس، وخسوف القمر، واختفاء الإنسان موتا، كان لابد على هذا المجتمع أن يعيد صياغة هذه العلاقة (الغامضة)، فى بنية إبداعية، تفك مغاليق غموضها، وتمنحها دلالات، يسهل عليه تقبل مدلولاتها.

من بين هذه الأساطير المفسرة لعالمى الوجود والموت، أسطورة «أوزيريس» - أوزير أو أوزيرى -،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والتى تم التقاط الكثير من تفاصيلها من «متون الأهرام»، و «كتاب الموتى» و «بردية رامسيوم الدرامية» و«أسطورة حورس فى ادفو».. الخ، وقد اكتسبت على مر تداولها خلال التاريخ المصرى بأكمله أبعاداً وتفسيرات متعددة، وانتقلت إلينا هذه الأسطورة وتفسيراتها المختلفة عبر علماء (أجانب) من المانيا وانجلترا وفرنسا، خاصة **دريتون وزيته وفرمان**، وعالجها دراميا اكثر من كاتب ، نذكر منهم **توفيق الحكيم ورافت الدويرى و عبد العزيز حمودة و عصام عبد العزيز** وأخيراً العرض المسرحى، المصاغ فى قالب «الأوبرا المقامية»، والذى كتبه . **نداء أبو مراد**، وصاغ بعض أغانيه شعراً **مردوك الشامى**، وأخرجه بتميز على مسرح الهناجر د. **هناء عبد الفتاح**.

ومن زمن الانكسار إلى زمن المرارة والأمل فى الانعتاق، تظلم صالة المشاهدين، ليضاء فضاء مسرحى، تغلفه الزرقة حتى منتهاه، وتنبثق على يساره شجرة، تعلق عليها ملابس التمثيل، يلتقطها المؤدون كى يدخلوا بها إلى عالم الأسطورة المستدعى، داخل مركز

الهناجر للفنون، بواسطة المخرج الدائم التجريب د. **هناء عبد الفتاح**، وعبر نص د. **نداء أبو مراد** الغنائى الموسيقى، وحسنا أسمياه بـ «أوبرا مقامية»، فهو بالفعل ينتمى لفن الأوبرا الغنائى أكثر من انتمائه لفن المسرح الدرامى، كما أنه يعد خطوة هامة وجريئة على طريق صياغة عمل أوبرالى عربى، يعتمد على التكوينات النغمية العربية القديمة، متجاوزة تجربة ترجمة نصوص الأوبرات الغربية إلى اللغة العربية، مع الاحتفاظ بالبناء الموسيقى الغربى، كما فى تجربة الراحل **عبد الرحمن الخميسى** فى الستينيات.

وعلى متن مجموعة متنوعة من البشارف، ذات الإيقاعات المتمهلة، وداخل سينوجرافية تحتوى على شجرة ثابتة على يسار المشاهد أسماها النص بشجرة المعرفة، ويتبادل الحضور عمود (دجد) باعتباره رمزاً لاحتواء جسد أوزيريس (أوزيرى) ودلالة على بعثه، وكرسى العرش المتصارع عليه، ثم سفينة العبور للعالم الآخر.. داخل هذه المساحة السينوجرافية ينطلق الحدث (الدرامى) محكيا ومغنىً، وبادئا باللحظة المعروفة: الغياب، غياب «الرجل الأخضر»، كما أسماه **توفيق الحكيم**، إنه (المعلم) الذى «يرشد الشعب إلى عالم النور»، وإذا كانت غيبة «أوزيريس» عند **عبد العزيز حمودة**، قد طالت لسنوات عشر، دون معرفة أسباب الخروج، وإن عرفنا بنتائجه، فإن غيبة «أوزيريس» (أوزيرى) فى عرضنا الحالى، والتى وقفت عند السنة التاسعة، قد حددت سببا لهذا الغياب، وهو الهروب بعد فعلة آثمة، فقد مارس الحب مع أخته الأخرى «نفتيس» (نبطى)، زوجت أخيه «سيت» (شيت)، وبذر فى أحشائها بذرته، لقد خان زوجته، وهرب عندما بدأت علامات الحمل تظهر على (نبطى)، وخشيت هى أن يفتضح أمرها أمام زوجها (شيت)، فهربت بحملها عاراً وخجلا، لتضع فى السر ابنها «أنوبيس» (أنوبى)، وعندما تعلم (إيزى) بحقيقة غياب زوجها تلعنه، بعد أن كانت تنتظر عودته ليسود برضابه جسدها الأبيض، هى تلعن الزوج الخائن فيه، لكنها تشتاق للعاشق داخله، لذا تظل تهفو إليه، بينما هو قد خرج «معذبا وكئيبا، يعطى الخصوبة عالما وشعوبا»، ويزرع الآفاق «عشقا وعلما»، إنه رسول العناية الإلهية للعالم، يحمل بقلبه العذاب، وعلى ظهره اللعنة، وينشر الحب والخصوبة فى كل مكان، وإن كنا لانعرف لماذا يصفه رجل الفكر «طاحوت» بأنه خرج «معذبا وكئيبا...»، فالعذاب أمر وارد بسبب خطيئته مع زوج أخيه، أما أن يخرج «كئيبا» فهو أمر غير مبرر من داخل سياق النص المبدع، وهو ليس بصاحب (الوجه الكئيب) أو «القبيح» واقعيا، وحتى ، ولو كانت ضرورة الصياغة الشعرية قد دفعت صاحبها لإضافة صفة الكآبة هنا، فهى أيضا غير واردة، وكان من الممكن أن يقال مثلا إنه خرج «معذبا وحزينا...» ولاينكسر البيت ويتهدم الكون.

وبالرغم من أن عذاب «أوزيرى» جاء نتيجة الأخت/ زوج الأخ، إلا أنه لم يتوقف عن عشق العالم وإخصابه، واضعا ذاته فى مواجهة «شيت»، الذى يؤكد فى جملة تقريرية أن «الموت خاتمة الحقائق كلها/ والحب وهم... والحياة ملهاة»، ويعلن أن الجميع قد سقط حين سقط «أوزيرى».. لقد سقط (المعلم) فى الخطيئة الكبرى، ولذا فلابد من التكفير، كى يمكن إنقاذ العالم، بالفهم المسيحى المهيمن على العمل بأكمله، سقط «أوزيرى» فى الخطيئة،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فسقط الكل عقبه، غاب الرجل عن المكان، فـأمـاتت المرأة/ الأخت/ الزوجة نفسها، فماذا يحدث حين يعود، بعد أن سئم الرحيل؟.. يعود «أوزيرى» دون مـقـدمـات من هذا (الهناك) الغـامض، ويقـول فى أول ظهور له على المسرح: «قطعت مصر وجلت العـالم الأبدى»، وهو مـايشى بأنه كان فى مملكة الموتى، فإذا كان الأمـر كـذلك، أدركنا سـبب قـبـول «إيزى» الموت، كى تلتـقى بزوجـهـا المحبوب فى (العالم الأبدى)، وإن لم ندرك فى الوقت ذاته سـبب اقـتـران ثمار شجرة المعرفة بالموت، فشجرة المعـرفـة فلسـفـيـا وأسطوريا، هى الشـجـرة المانحـة لأسـرار الحـيـاة، وثمارها هى الكاشفة أمام الإنسان غطاء المجهول ومايخبئه، ومع عودة «أوزيرى»، واكـتـشـافـه مـوت زوجه ومحبوبته «إيزى»، يشكو ذاته ويلعن جنبه، ويأخذ من «شيت»، «بسذاجة العشاق»، كأس المنون، من الشجرة الغامضة المعنى، ويموت هو الآخر، داخـلا بإرادته عـمـود (دجـد)، الذى أتى به «شـيت» وفـتـحـه كـالناووس، وسـاعـده على الولوج إليـه، ويغـيب «أوزيرى» مـوتا، فـتسـتـيـقظ «إيزى» عائدة من غيبوبتها الميتة إلى أرض الواقع، لقد افتداها «أوزيرى» بحياته وروحه، فـعـادت لتعلن للجميع أنها «... إيزى الكبرى، ما كان، مايكون، ماسيكون، إلى الأبد»، لقد أضـحت الطبيعة المتـجددة الغامضة فى آن، و«مـامن إنسـان بقـادر على رفع برقـعى» مـتـصـفـة بذلك بالصـفـة ذاتهاالتى خلعها عليها **توفـيـق الحـكـيـم**، حين شبهها بسميتها «شـهـرزاد» فى مسـرحيته المعنونة باسمها.

تعود «إيزى» من غيبتها، لتتلقى، وتتلقى مـعـهـا، ماتسـرده أخـتـهـا «نبطى» عما حدث فى ظلمة تغيير المشـاهد، عن وضع «أوزيرى» فى العـمـود/ التـابوت، وقـذفـه للنهر فالبحر، وماسارت به «سفينة النور فى عومها المجيد»، مضيئة الكون بأكمله، فـتـتـحـول «إيزى» إلى طائر تبـحث عن رجلهـا فى «العـالم الضـارى»، وينتـقل بنا المكان إلى أرض جبيل الفينيقية، والزمان إلى زمن الأساطير البابلية والآشورية والفـيـنيـقـيـة والإغـريـقـيـة، وتذوب الشخصيات الفرعونية فى أخرى، فيصبح رجل الفكر «طاحوت» الإله القمرى البابلى «سن» ويضحى رجل العلم «أنوبى» الإله الشـمـسـى الكنعانى «أشمون»، وتمسى الأخت «نبطى» الربة «عشتار»، التى عشقت «أدون» - أو «أدونى» بمعنى السـيـد، والذى حـمـل اسم «أدونيس» عند الإغريق - وقـد أرادت «عشـتـار» أن يكون كما هو «رجلا جميلا واعيا وحنونا»، بينمـا ظن هو أنهـا تريده «رب الورى/ صلبا عتيا عظيما قادرا وحـرونا»، وبين تضـارب تصـور كل منهـمـا لما يريده الآخر منه، فـقـدته «عشتار»، وكما هى هو فى شخصية إله الشـمس البـابلى «تموز» - والذى هو أسطوريا زوج عشـتـار -، وتمزج المسرحية بين الشخصيتين، وتجتزئ حكاية تحـول دم «أدونيس» النازف بفعل خنزير برى، بإرادة ربة الجمال العاشقه أفروديت إلى زهرة شقائق النعمان، تجتزئها المسرحية، وتنقلها من «أدونيس» إلى «تموز»، مـازجـة بينهـمـا و «أوزيريس» الذى عـثـرت «عشتار» بتابوته سابحا فى البحر، فحملته إلى بيتها، وليس ملك بيبلوس كـمـا فى الأسطورة الفـرعـونيـة، ووضعته إلى جانب عمودها، حتى جـاءتهـا «إيزى» لتـحـمـل تابوت «الأخضر إلى الأرض السمراء».

وعلى أرض الوطن، تسـايـر المسرحية الأسطورة، فتحمل «إيزى من روح «أوزيرى» ويبـاركـهـا رجل الفكر، ويمزق «شيت» جسد الزوج، فيبدأ القمر المعلق بدراً فى سماء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المسرح فى الاختفاء تدريجيا، حتى يصبح محاقا، فتسود الظلمة المكان، لكن الزمن يمضى، والفتى «حور» يشب عن الطوق، و«إيزى» وأختها و«طاحـــوت» و «أنوبى» يواصلون البحث عن (كل) أجزاء «أوزيرى»، حتى يكتمل، ويعود القمر بدراً فى السماء، وتعلن «إيزى» أن العرش المسلوب سيعود يوما، وأن مادمره «شيت» سيبنيه «حور»، ولكن ولكى يعمّد الثائر القادم لثأر أبيه، لابد من مروره برحلة التطهر عبر تجارب الهواء والماء والنار، بعدها ينقض «حور» على «شيت» بسيفه، ويضربه ضربة تخصيه، فتنزعج «إيزى» - ربما لأنها ترفض مبدأ الإخصاء - وتقف فى وجه ابنها، وتعمل على تطبيب جسد «شيت» مما يغضب «حور» فيضرب بسيفه تاجها ويوقعه أرضا، صارخا وموجها كلامه إلى الأب المغتال : «أوزيرى»! إنى ابنك الثائر حور، جئت كى أخلصك من خيانة حواء».

لقد أصبحت «إيزى» فى دفاعها عن عدم إخصاء الأخ «شيت» فى نظر الابن (خائنة)، كما كان «أوزيرى»، فى فعلته لتخصيب الأخت «نبطى»، فى نظر الزوجة (خائنا)، ولكن بدلا من لعن «حور» لأمه، أو قتله لعمه «شيت»، يقعى على ركبتيه، طالبا منه أن يأخذ حياته، بعد أن اهترأت نفسه، وعجز عن المواجهة والانتصار على الشر، فيكتفى «شيت» بأن يقتلع عين «حور» بمفتاح الحياة، فيضع «طاحوت» بين يدى «حور» عين الإله «رع» المفتوحة، والتى يحملها هذا الأخير نحو المومياء.

غاب «أوزيرى» فعلا، وانتصر الشر، وعجز «حور» عن تحقيق الثأر والقضاء قضاء مبرما على الشر، واكتفى بأن يترك مهام الحياة، ليدخل طاهراً إلى صلب الأسرار المقدسة.

وينتهى هذا العمل الأوبرالى المسرح بنبرة تشاؤم قادمة من رحم الأسطورة والتاريخ القديم إلى أرض الواقع، أو منطلقة من الزمن الحاضر لزمن قادم، تعترف أن «مصر صورة للسماء» و «إسقاط على الأرض لنظام الأشياء السماوية»، إلا أن زمنا قادماً تترك فيه الكلمة الطيبه أرض مصر، مقامها القديم، عائدة للسماء، وتاركة إياها مغطاة بالقبور، ولن يبقى من عرفانها «سوى أخبار غامضة» غير مصدقة و «كلمات محفورة والأفق نور»، ورغم تفسير د. هدى وصفى فى دفاعها عن العرض - الجمهورية ٩٥/٦/٢٦ - بإن «مغزى هذا الكلام أن المصريين القدماء كانوا أصحاب نظام روحانى وفكرى رائع، وأنه، مع مرور الزمن، قد نسى الناس هذه المذاهب ولم يعودوا يرون سوى الآثار الحجرية الباقية، دون فهم معانيها وإدراك وظيفتها الروحية»، رغم ذلك تظل هذه الكلمات المتشائمة والتى ينتهى بها العرض، تطن فى أذن المشاهد، مؤكدة له أن الكلمة الطيبة قد غادرت أرض مصر، وعلينا إما أن نعيدها من (السماء)، أو نبحث عنها فى بلدان أخرى، وأننا لم نعد نملك سوى القبور والكلمات المحفورة على الأحجار، أما العلم والمعرفة والحكم فقد توارت مع «أوزيرى» فى تابوته، والشجاعة والثأر والثورة، قد انهزمت مع هزيمة «حور» على يد «شيت» ودفاع «إيزى» عن الأخير.

لقد اقتحم عرض د. هناء عبد الفتاح المتميز فن الأوبرا، فقدم تجربة ناجحة بمقاييس الاقتحام، واجتراً على الموروث، فأثار ما أثاره من ردود فعل متباينة، تحسب له أكثر مما تحسب عليه، وقدم لنا فى النهاية نموذجا من الأعمال الإبداعية التى تثير القضايا، ولاتمر فى حياتنا مر الكرام.

حسن عطية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كامل أيوب
وشعر الحساسية المصرية

بالرغم من أن الشاعر الراحل **كامل أيوب** الذى ودّع دنيانا منذ أسابيع قليلة لم يصدر له إلا ديوان واحد، خرج إلى الوجود عام ١٩٦٦، هو «الطوفان والمدينة السمراء» فقد كان شاعرا كبيرا بحق، وواحداً من كوكبة جيل الريادة، الذين أثروا حياتنا الشعرية بعطائهم المتميز، وأحسب أنه ترك من القصائد المنشورة وغير المنشورة ما يملأ عدة دواوين، ولاشك أن هذه الدواوين حين ترى النور فى يوم، لا أظنه بعيدا، ستكشف للأجيال التى لم تعاصره، ولم يقدر لها أن تقف على تجربته الإبداعية كاملة، إلى أى مدى كان **كامل أيوب** شاعرا متعدد الآفاق، متميز الأسلوب.

وإذا كانت تجربة شاعرنا الراحل متشعبة الاتجاهات، فسأقف على جانب واحد من جوانب هذه التجربة، آثرت أن أطلق عليه شعر الحساسية المصرية، ويمثل هذا الاتجاه ظاهرة فنية تتجلى بشكل بارز فى عدد غير قليل من قصائد **كامل أيوب**، وإن كانت تكاد تستوعب كل تجربة شاعر آخر من جيل الريادة هو «**مجاهد عبدالمنعم مجاهد**» الذى أصبحت هذه الظاهرة تطبع شعره كلّه بطابعها الخاص.

وتتبلور هذه الظاهرة فى مجموعة من الملامح الفنية يحقق بروزها فى النص الشعرىّ خاصية تنفرد بها الشخصية المصرية فى مجال التعبير والإبداع، بحيث لاتخطئها الذائقة اللماحة، والتى تتمثل فى هذا الحسّ الشعبى، إلى جانب معجم خاص، وطريقة فى المجاز والتخيل يكاد ينفرد بها المزاج المصرى عن غيره من شعوب أمتنا العربية.

وفى استقصائى لهذه الظاهرة فى شعر **كامل أيوب**، وقفت عند ست قصائد فى ديوانه «الطوفان والمدينة السمراء» وهذه القصائد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الست هى: «موال، مريض حب، نبوية، الهدية، بقية اللحن، وحم».

لنقرأ معا هذا المقطع من قصيدة «موال»، واترك للقارئ تَلَمُّس ملامح الحساسية المصرية فيه:

يا حارس البستان

عندى عليل يه جز الطبيبَ

من زمان

ويدّعى العراف أنه يطيب

بقطرة من ماء زمزم

وجرعة من ماء نيلنا الحبيب

وشمة من ناضر الريحان

يتحقق فى هذا المقطع أكثر العناصر التى تشكل هذه الظاهرة:

طريقة السرد كما تتمثل فى الحدوتة المصرية، ثم استحياء المأثور الشعبى فيما يتعلق بالداء والعلاج، إلى جانب تجلّى الروح المصرية في طريقة صياغة الجملة ونسق التعبير، علاوة على المعجم المصرى الشعبى.

وننتقل إلى قصيدة أخرى هى «مريض حب» التى يستوحيها شاعرنا الراحل من بعض المرددات الريفية.. يقول فى هذه القصيدة:

قلب المحب لايهدا ولاينام

وللهوى أحكام

يغ رقنى وبحـ ره الطاس بلاقرار

مدّ يديك أوقف التيار

فانت جار

ان لم تكن تجـ ود بالـلقـ ا وبالكلام

انعم بواجب السلام

انا طريح الفرش

للصبح مـ ا أرحت الجنب مـ ا غمضت

إن الحساسية المصرية، تتحقق إلى جانب الجو العام الذى يسود القصيدة فى مثل هذه الإشارات: «قلب المحب لايهدا ولاينام - وللهوى أحكام - أنعم بواجب السلام - أنا طريح الفرش - للصبح ما أرحت الجنب .

وكما تبرز الحساسية المصرية بطرائقها في التعبير والتصوير فى هذه القصيدة، تتجلى فى بقية القصائد، مثل قصيدة «الهدية» التى تستوحى الحدوتة الشعبية التى يخطب ود «ست الحسن والجمال» فيها شخصيات: الأمير والفقير، حيث يقدم لها الأول «الف ناقة محملة، وكنز تبر ليس يعرف الزوال» ولا يقدم لها الثانى غير حبه وعشقه للحياة والغناء والطرب، ومع ذلك تفضله «الجميلة» على الأول، كما يتواتر فى الحكايات الشعبية المصرية التى تنحاز دائما إلى صف الفقراء والمطحونين.

أما قصيدة «بقية اللحن» فتستحضر إلى الذاكرة تلك الحكاية الشعبية التى تتردد فى الريف المصرى حول البطل الشعبى «حسن المغنواتى»:

فتى نحيل شاحب سقوط

تعرفه باسرها كل قرى أسيوط

وبعد فليست هذه الصفحات القليلة دراسة لشعر **كامل أيوب**، وإنما هى إطلالة سريعة على جانب واحد من تجربته الإبداعية المتعددة الروافد، والتى يحتاج كل جانب منها إلى دراسات ودراسات..

وحسبى أن أقدمها إليه هدية متواضعة من أحد رفاق دربه، ولعل بعض المفاتيح التى قدمتها فى هذه السطور تغرى الدارسين بولوج عالم **كامل أيوب** الشعرى الثرى، والكشف عما فيه من كنوز الإبداع.

عبدالمنعم عواد يوسف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإنسان.. والشاعر
عبدالله السيد شرف

رغم أننى لم ألتق الشاعر عبدالله السيد شرف إلا مرتين، فقد امتدت صداقتنا لأكثر من عشر سنوات، وكانت تزداد عمقًا يومًا بعد يوم من خلال الرسائل التى كنا نتبادلها، وإن كانت رسائله أكثر حرارة، ثم اكتشفت مع مرور الأيام أن هذا كان دأبه مع أصدقائه الذين لا حصر لهم والذين كان يهون عليهم متاعب الدنيا التى لا راحة منها، ولم يكن يسمح لنفسه أن يفصح عن همومه الخاصة أو يتحدث عن الموت الذى كان يراه قريبًا منه ويعرف أنه مستمر فى زحفه إليه.

فى المرة الأولى كنت فى بيته مع مجموعة من الأصدقاء وجرى الحديث متقطعًا حتى لمحت فوق أحد رفوف مكتبته ديوان ابن الرومى فالتقطته وأخذت أقرأ بائيته البديعة التى يشكو فيها يائسًا:

ألا من يريني غايتي قبل مذهبي

ومن أين؟ والغايات بعد المذاهب

وأدهشنى أن الرجل قطع حديثه الهامس مع الصديق الذى كان يجلس بجواره وأخذ يستحثنى على القراءة ويشجعنى وكأننى صاحب القصيدة، ولم يتحدث عبدالله شرف عن نفسه ولم يقرأ شيئا من شعره، بل كان منشغلا بالجالسين معه.

فى المرة الثانية رأيته فى معرض الكتاب ذات أصيل شتوى بارد، وسمحت لى علاقتى به أن ألومه لأنه استأجر سيارة خاصة وجاء ليلقى شعره فى المعرض، قلت له إنه قد لاتتاح له فرصة إلقاء الشعر هذه الليلة، وحتى لو حدث فمن الذى سيسمعه فى هذا الزحام؟

ولكنى - لدهشتى مرة ثانية - كنت أسمع منه أو من أصدقائه أنه كان يحضر انتخابات اتحاد الكتاب أو يشارك فى بعض الندوات التى تقام فى القاهرة، وأنه كان يسأل عن الغائبين الكسالى من الأدباء الذين لا يحضرون هذه الاجتماعات.

أكتب هذا الكلام بعد أن قرأت العدد الجديد من مجلة «غزل» التى يصدرها قصر ثقافة غزل المحلة، حيث كان محور هذا العدد عن ذلك الشاعر الرقيق الإنسان الذى وجد سعادته فى الانشغال بالناس ومحاولة تخفيف متاعبهم.

لقد ضم هذا العدد قصائد كتبت عن الرجل أو أهديت إليه، وكذلك شهادات بعض أصدقائه الكثيرين، ومن أصدق تلك الشهادات ما كتبته **إيمان بكرى** إذ لمست باختصار الجانب الإنسانى فى شخصية **عبدالله شرف**، وهو ما غفل عنه الجميع، تقول **إيمان بكرى**:

«عرفته إنسانًا قبل أن أعرفه أديبًا وشاعرًا فأحسست أننى أقترب من ملاك بأجنحة من الفضة يحيا فى عالمنا لينشر الحب والدفء. كان مشجعًا لكل موهبة حقيقية، وكان أول من يهنئنى على أى نجاح. ولن يعوضنا عنه سوى تلك الذكريات الجميلة التى ستبقى، لقد كان هذا الشاعر يحمل بين أضلعه قلبا بحجم الكون..».

ورغم أن **عبدالله شرف** كان يرى الموت يتلصص عليه منتظرًا لحظة الانقضاض، إلا أنه فى خطاباته التى تلقيتها وتلقاها غيرى منه وفى شعره الذى قرأته لم يكن يشير من قريب أو بعيد إلى آلامه التى كانت تتفاقم يومًا بعد يوم، وكان يبدو متفائلا مرحًا وأحيانا كانت تنطلق منه ضحكات مجلجلة. ولعله لو رصد تجربة المرض هذه - كما فعل **بدر شاكر السياب** - لكتب لنا شعرًا آخر غير شعره الذى قرأناه، والذى كان يتحدث فيه عن الحب فى صوره البريئة الساذجة..

ولكن هذا الهدوء المرح الذى ميز **عبدالله شرف** كان ينقلب فجأة إلى غضب شديد، ولأسباب قد لا توجب هذا الغضب، وأذكر هنا أننا نشرنا له فى «إبداع» قصيدة جاء ترتيبها فى آخر المجلة، فأرسل لى خطابًا غاضبًا قال فيه إنه كان يفضل الا تنشر القصيدة أبدًا وأنه يحملنى مسؤولية هذه الإهانة لشعره، وكتبت إليه مفسرًا أن الترتيب يقوم به الدكتور **القط** وأن جهدى انحصر فى دفع القصيدة للنشر، ومع ذلك فالقصيدة الجيدة ستلفت النظر حتى لو نشرت فى بطن الغلاف وخذ مثلا - هكذا قلت له - قصيدة «زير جدة الخاز باز» **لحسن طلب**، لقد نشرت فى باب تجارب، ومع ذلك انتبه لها قراء الشعر بل والشعراء وأخذت حظاً من الذيوع لم يتح لكثير من القصائد.. واستمر الجدل بينى وبينه مدة طويلة حتى أنه رفض أن يأخذ مكافأة القصيدة حين أرسلت إليه، لولا أن الصديق الذى حمل له المكافأة كان هادئا وقال له: إن القصيدة نشرت ورفضه أو قبوله للمكافأة لن يغير من الأمر شيئًا.

ومنذ فترة قصيرة أرسل لى موضوعًا عن اللغة لا يزيد عن صفحة، ونشرته له فى إحدى المجلات العربية التى كنت أعمل بها، فلما وصلته المكافأة عاد يشكو من أن المبلغ قليل، ولولا أنه يخشى أن يحرجنى لأعاد الشيك مرة أخرى.. ومن جديد كتبت له أننى لا أحدد المكافآت وأن هذا المبلغ على قلته كثير بالقياس إلى مكافأة إبداع مثلا. واستمرت الخطابات سجالا إلى أن صفت نفسه وهدأت وعاد يسألنى عن أمورى الخاصة ويهون من متاعب السفر البعد عن الأولاد.. ولكنه رفض أن يرسل موضوعات أخرى.

هكذا كان هذا الرجل الرقيق الذى استمتعت كما استمتع غيرى بدفء العلاقة الإنسانية التى ربطتنى به.

ولابد أن أشيد فى النهاية بالجهد الكبير الذى بذله القائمون على مجلة «غزل» فقد أتاحوا لنا أن نستعيد الذكرى العطرة لهذا الرجل الذى فاض حبه على الجميع ونسى محنته الخاصة وعاش هموم الآخرين.

عبدالله خيرت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مارسيل عقل

أڤينيون ١٩٩٥: مهرجان المهرجانات الفرنسية

فى الثلاثين من يوليو اختتمت مدينة أڤينيون الفرنسية مهرجانها السنوى الثامن والأربعين. فاتحة المهرجانات كان «أسبوع أڤينيون الفنى» المسرحى الذى أقيم عام ١٩٤٧، بعد سنتين من انتهاء الحرب العالمية الثانية. والمبادرة جاءت من قبل مدير المسرح الوطنى الشعبى فى شايو، **جان ڤيلار**، الذى قرر إحياء «مهرجان مسرحى» فى مدينة البابوات. وقرر، بناء على دعوة **رينيه شار**، الاستقرار فى باحة الشرف الخاصة بقصر الباباوات فى أڤينيون لإحياء «أسبوعه المسرحى» للمرة الأولى. ومنذ ذلك التاريخ و«قصر الباباوات» القديم يتحول إلى ساحة مهرجانات فنية متنوعة فى صيف كل عام ويشهد نجاحا منقطع النظير، إذ يؤمه أكثر من مئة الف مشاهد يتزاحمون لحضور أحد العروض الفنية التى تجمع فرقا مسرحية وفنية من العالم أجمع.

عام ١٩٧١، بعد وفاة **جان ڤيلار**، احتل بول بوه (Paul Puaux) إدارة المهرجان الذى تطور وتنوع. فإلى جانب باحة الشرف، أضاف اثنى عشر مسرحًا وساحة عرض ضمت بالإضافة إلى العروض الغنائية والمسرحية، الفنون التشكيلية والموسيقى والأوبرا والرقص والسينما وغيرها...

عام ١٩٨١، فى عهد **برنار ڤيڤر دارسييه**، (Bernard Faivre D'arcier) تحول المهرجان الذى كانت إدارته قاصرة على بلدية أڤينيون إلى جمعية مستقلة تتمتع بإدارة حديثة وتمويل متنوع ومختلف المصادر. كذلك أبقيت التعددية الفنية على حالها. ولقد تميزت تلك الفترة بالإبداع المسرحى لمسرح الشمس، وهى ثلاث مسرحيات خاصة **لشكسبير** عرضت بين ١٩٨١ و١٩٨٤ وكذلك **لبينا بوش** (Pina Bausch) إلى جانب مسرحية «ماهابهراتا» **لبيتر بروك** (Peter Brook) وهاملت من إخراج **باتريس شيرو** (Patrice Chéreau) عام ١٩٨٨.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

افتتاحية المهرجان لعام ١٩٩٥ راهنت على الذاكرة. ذلك أن عددا من العروض المقدمة كان عبارة عن إعادة لعروض سابقة وخاصة فى «باحة الشرف» التاريخية فى قصر الباباوات. وأوضح **برنار فيفر** دراسية فى مقابلة لصحيفة لوموند الصادرة فى ٨ يوليو الماضى، هذا الميل إلى مجموعة من العروض الضخمة السابقة بهدف التوجه إلى الأجيال الشابة من المشاهدين التى لم يتسن لها بعد مشاهدة كبار الفنانين والمسرحيين العالميين، يقول فى ذلك: «علينا الحفاظ على الذخيرة المسرحية والتشكيلية من أجل تقديمها للأجيال القادمة...».

هذا ماجعل إدارة المهرجان تكرم سيدة الرقص لمسرح (تانز ثياتر) فى ويبرتال: **بينا بوش** بدعوتها الى افتتاح المهرجان بعد اثنتى عشرة سنة الغياب، وذلك فى الباحة القديمة بعرضين من عروضها السابقة المعروفة: «تكريس الربيع» و «قهوة موللر» التى انتجت عام ١٩٧٨ والتى تعتبر بمثابة سيرة ذاتية. ولابد من التذكير أن (التانز ثياتر) كان قد أدى عروضا فنية رائعة عام ١٩٨١ ثم عام ١٩٨٣ مع العرض الفنى التشكيلى الرائع نالكن وولتزر الذى ما زالت أڤينيون تذكره حتى اليوم.

بين العروض المختلفة التى شهدتها المدينة مسرحية «انهض وامش» **لدوستويفسكي** من إخراج **جويل جواننو** وفرقة تلاميذ T.N.S. لمعهد سان جوزيف. وقد حاز الأعضاء الشبان إعجاب الجمهور الذى قدر المواهب الشابة والديناميكية المتدفقة التى استطاع الممثلون تحويلها إلى عطاء ضخم ارتفع بالمسرحية الى مستويات متفوقة.

وقدم **ماتياس لانجوف** وتلامذته عرضا للدراما الشكسبيرية «ريتشارد الثالث»، استخدموا فيه أسلحتهم الخاصة من شباب وحيوية وعطاء كبير. والممثلون هم من تلاميذ المعهد الموسيقى فى باريس ومدرسة المسرح الوطنى فى ستراسبورج بإدارة **مارسيال دى فونزو بو** وهو تلميذ سابق للمسرح الوطنى البريطانى (La Bretagne) الفرنسى. بين الممثلين اثنان من أولاد لا **نجوف** هما **انطون وجسبار** اللذان سبق لهما التمثيل تحت إدرة والدهما: **ماتياس لانجوف** الذى عمل على ابتكار مسرح جديد ذى قوة دافعة، بدا هو أيضا شابا منطلقا فى تمثيله ومحررا من القيود.

من مقاطعة مانيبور الواقعة بين بيرمانيا وبنجلاديش والتابعة للاتحاد الهندى قدم المخرج **راتان تييام** مسرحية (شاكر أويوها)، وهى عبارة عن فصل من ملحمة (مهابهراتا) الهندية الضخمة التى مازالت توحى بالكثير للمخرجين الآسيويين من جاوا إلى كمبوديا وتايلاند. وقد قدم العرض من الخامس عشر حتى التاسع عشر من يوليو فى دير الرهبان السيليستان الذى يشهد على ثروة ثقافية محلية أصيلة. والكاتب المسرحى والمخرج **راتان تييام** يعمل مع كورس «ريبرتورى ثياتر» فى وادى مانيبور. وهذا المسرح العريق صقل بعمل مجموعة من أساتذة الفن المسرحى ومن التمثيل إلى فنون الحربية وفن الإيماء والإلقاء، إلخ...

فرقة «ديشيان» عرضت مسرحية «الأرجل المبتلة» الساخرة من تأليف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جيروم ديشان و ماشا ماكياف بالاشتراك مع مجموعة من ممثلى الفرقة المعروفين. ولقد لاقت المسرحية التى عرضت فى باحة الشرف نجاحا منقطع النظير، إذ تزاحم المشاهدون لشراء البطاقات بحيث لم يبق مكان شاغر طيلة فترة العرض. و «الأرجل المبتلة» هى أحد العروض التى رسخت أسطورة فرقة «ديشيان». والمسرحية عرضت للمرة الأولى عام ١٩٩٢ فى مدينة نيم الفرنسية، ثم ما لبثت أن جالت عددا من المناطق حيث لاقت الإقبال نفسه. وتبرز المسرحية بمهارة هذه المجموعة من المتعطشين إلى الضحك والهزل والذين يجيدون التعبير عن العلاقات الغريبة فى مجتمع محطم. وتتضمن المسرحية شخصيات طريفة تمتاز بالمثابرة على التجديد وقدرتها على دفع الجمهور إلى التعلق بها. كما تنفرد بالآلات الحرفية المبتكرة المبنية من خليط جنونى من الأشياء التى تصدر أصواتا مختلفة، ممتعة، ومسلية فى آن.

كذلك استقبلت مدينة أڤينيون مصممة الرقص، الفنانة ماجى مارين التى أصبحت من مرتادى المهرجان المعتادين لكونها استقرت فى باحة الشرف منذ العام ١٩٨٩ بفضل عرض باليه «ومالى أنا» الذى يعتبر بمثابة نقد ساخر لاحتفالات الثورة الفرنسية التى تجرى كل عام فى فرنسا. وماغى مارين من تلامذة مصمم الرقص المعروف موريس بيجار فى فرقة باليه القرن العشرين. وقد انفصلت عنه عام ١٩٧٨ وأسست فرقتها الخاصة التى لاقت نجاحا بفضل عدة عروض راقصة منها «مای بی» و«ساندريون» اللذان عُرضا بنجاح فى بلدان مختلفة، وهذه العروض مقتبسة فى الغالب عن أعمال كبار الكتاب مثل الكاتب الروسى دانييل هارمز وقدمت الفرقة كذلك مسرحية «قصور صغيرة فى الحديقة» فى أحياء مختلفة من المدينة. والعرض يرمى إلى إعادة إحياء تقليد مسرح العرائس القديم فى الحدائق العامة. و«قصور صغيرة» تعتمد على أكثر من عشرين نصا لمؤلفين مختلفى الاتجاهات مثل هاينر موللر ومارجريت أوبريان مرورا بنصوص إيميلى فالنتان الخاصة.

ومن الهند، قدمت الراقصة الإيقاعية شاندر اليخا مقطوعة «ماهاكال» فى الرقص الإيقاعى فى دير الرهبان السيليستان خلال الأسبوع الأخير من شهر يوليو. وتوزعت الآراء حول رقصها وحركاتها الإيقاعية التى لا تتلاءم مع ما اعتاد عليه الهنود من الرقص الكلاسيكى الهندى. فهذه الراقصة الخطيرة ذات الشخصية الساحرة تناضل منذ أكثر من عشرين عاما لفرض طريقتها الخاصة فى الرقص التى لا تتطابق مع النسق المعروف فى المدارس التقليدية. وراقصة مادراس كما يسمونها تستوحى أعمالها من الوضع الاجتماعى لبلادها وتود إدخال رقصها عالم الحياة اليومية. فهى ترفض المقطوعات التى تروى قصص الآلهة وتتجه إلى عروض مستوحاة من حياة النساء والرجال الفانية المنطلقة من حقيقة القرن العشرين. تختلط فى حركاتها الإيقاعية حيوية الجسد والروحانية المتجردة. وهى وإن غاصت فى منابع النصوص القديمة المقدسة فإنما لكى تبتكر رقصا إيقاعيا مميزا بنفحة هندية وبقناعة عميقة ومخلصة بأهمية الحياة

ARCHIVE

البشرية وضرورة انعكاسها على الرقص الإيقاعى.

ولابد لمن يشاهد المنهج الجمالى لشندر اليخا أن يلحظ تأثير الغرب فيه. فلقد سبق لها أن عاشت فى نيويورك فى السبعينيات حيث تأثرت بالفن الأمريكى وبقدرته على التعبير عن الحياة بحركات أساسية موجزة. والمعروف أنها كانت من المدافعين عن حقوق الإنسان والبيئة ومارست الرسم والتصميم قبل أن تتفرغ نهائيا وتحترف الرقص الإيقاعى.

وإلى جانب ما عرضناه قدم مهرجان أڤينيون عشرات الغنائيات والمسرحيات والعروض الراقصة فى أنحاء مختلفة من المدينة. وبلدة أڤينيون - ذائعة الصيت من خلال اغنية الأطفال: «على جسر أڤينيون» - عاشت شهرا حافلا بالأحداث وشهدت طرقا تعج بالسائحين والمشاهدين الذين قدموا من جميع أنحاء العالم للمشاهدة أو للمشاركة فى أهم تظاهرة غنائية تقام فى فرنسا صيف كل عام.

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

هند الدرملي

بعد انهيار سور برلين
خطة جديدة للعمل الاستشراقى

يشكل الاستشراق الألمانى مدرسة خاصة من تاريخ الاستشراق فلم تكن دراسات المستشرقين الألمان عن العرب والإسلام والحضارة العربية الإسلامية متصفة بروح عدائية كما يشهد بذلك معظم الذين تعرضوا لدراسة الاستشراق؛ ولا تكاد توجد إلاّ استثناءات قليلة معدودة لهذه الظاهرة.

وإذا ذكر الاستشراق الألمانى، تذكر معه أسماء كبيرة لمستشرقين أدوا خدمات جليلة للتراث العربى الإسلامى فى مجال التحقيق والترجمة والدراسة، ومن هؤلاء فى القرن التاسع عشر ريكرت وفلوجل والورد؛ وفرايتاج، وفى أوائل هذا القرن متز وبيكر ومولر ومايرهوف براجستراسر وغيرهم.

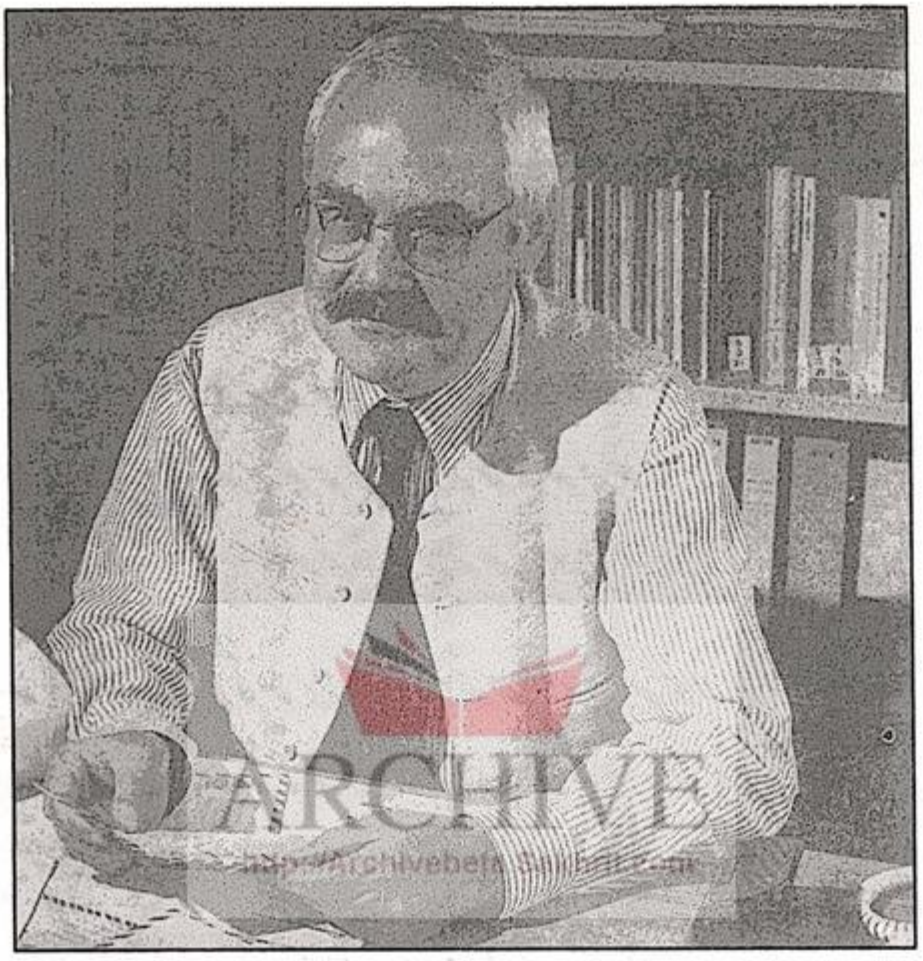
ولابد هنا من الإشارة إلى المكتبة الإسلامية لجمعية المستشرقين الألمان، وهى المكتبة التى بدأ بنشرها المستشرق الكبير هلموت ريتر فى أسطنبول عام ١٩٣١، فقد أنجزت هذه المكتبة تحقيقات مهمة لبعض المصادر العربية، أهمها الوافى بالوفيات للصفدى، وفرق الشيعة للنونجتى، وأسرار البلاغة للجرجانى.

وقد كان للاستشراق الألمانى باع طويل فى عدة مجالات خاصة بالتراث العربى الإسلامى، أهمها فهرسة المخطوطات العربية، ثم الاهتمام بالمعاجم العربية على نحو ما نجد فى محاولة المستشرق فيشر لإنشاء معجم تاريخى للغة العربية.

واليوم، يمضى الاستشراق الألمانى لمتابعة مسيرته الكبيرة وإنجازاته العظيمة، وتكاد معظم الجامعات الألمانية اليوم تحتوى على قسم لتدريس اللغة العربية والإسلاميات، بالإضافة إلى أحوال المجتمع العربى المعاصر.

وفى السنوات الأخيرة، أصبح العلماء الألمان أكثر ميلاً إلى استقاء تجاربهم وخبراتهم لا من الكتب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



المستشرق مانفريد هاكه

وحدها، وإنما من الواقع الحى فى البيئات الشرقية نفسها، وهذا هو ما دفع الجمعية الألمانية للأبحاث الشرقية إلى إنشاء معاهد تكون بمثابة فروع لها فى كل من بيروت وأسطنبول وكاتمندو؛ ويرأس هذه الجمعية اليوم المستشرق النشط المعروف «**مانفريد هاكه**».

ولا شك فى أن عام ١٩٦١ يمثل بالنسبة للاستشراق الألمانى انتكاسة مؤلمة، فقد قامت ألمانيا الشرقية فى ذلك العام بإغلاق الحدود بينها وبين ألمانيا الغربية، مما حرم المستشرقين فى غرب ألمانيا من المراجع والمصادر العربية الموجودة فى شرق ألمانيا، والعكس أيضاً صحيح.

وكان المستشرقون الألمان قبل إغلاق الحدود، يعقدون مؤتمراً كبيراً كل ثلاث أو خمس سنوات، ويصدرون مجلة خاصة بهم. وكان هذا النشاط يشكل فائدة كبرى للعمل الاستشراقى من خلال الحوار المتبادل والعمل المشترك، ولهذا فقد كانت فرحة المستشرقين الألمان

غامرة حين سقط سور برلين وعادت الأمور من جديد إلى طبيعتها بدون عوائق سياسية.

وبعد سقوط سور برلين اكتشف **مانفريد هاكه** أن المكتبة الشرقية ظلت دون عناية فى ألمانيا الديمقراطية (الشرقية)، لأن الدولة الاشتراكية لم يكن لديها سوى اهتمام ضعيف بهذا الجانب من البحوث، ومع ذلك فإن «هاكه» يبدى سعادته بأن هذه الدولة قد حافظت - على الأقل - على المكتبة كما هى.

وفى الوقت الحاضر تعمل الجمعية الألمانية للأبحاث الشرقية على نقل ما لديها فى غرب ألمانيا من كتب ووثائق، لتكون تحت تصرف «مانفريد هاكه» حيث يستطيع ضمها إلى ما هو موجود هناك، وعند الانتهاء من هذا العمل سيصبح تحت تصرف الباحثين والطلاب مجموعة فريدة من الكتب تضم خمسين الف مجلد.

ويؤكد «هاكه» أن استعمال المكتبة القديمة التى أسسها المستشرقون القدماء، يعتبر ذا أهمية بالغة بالنسبة إلى علم الاستشراق الألمانى.

وعلى الرغم من أن المستشرق العربى الإسلامى، لم يعد، بفضل البرامج التليفزيونية والاتصالات الفضائية الكثيفة والسريعة، غريباً كما كان فى الماضى، فإن دراسة مجال معين من مجالات الاستشراق لا تزال تعتبر أمراً غريباً وجذاباً بين شباب الباحثين الألمان.

ونتيجة للعلاقات الاقتصادية الدولية الواسعة التى بدأت تربط ألمانيا ببلاد الشرق على اختلافها، ظهرت حاجة أكبر إلى الجامعيين الألمان المتخصصين فى الدراسات الشرقية، ولكن هذه الحاجة ليست متساوية بالنسبة إلى جميع بلدان الشرق، فالذى يتخصص فى علم اللغات الهندية وآدابها، أو فى السريانية، لا يكون مطلوباً بالدرجة نفسها التى يكون مطلوباً فيها المتخصصون فى الثقافة العربية أو الصينية.

وبصورة عامة هناك منذ عدة سنوات تحول فى علم الاستشراق، فبينما كان فى الماضى يقتصر تقريباً على علم اللغة يتطور اليوم حسب تقدير «هاكه» إلى اختصاص يتركز اهتمامه بشكل متزايد على المشاكل المعاصرة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

علي فهمي

تجربة مثيرة حول تحايل الباحثين الاجتماعيين العرب

يختلف التراكم المعرفي بميادين البحث العلمي العديدة، من حيث الأهمية، عن مثيله من التراكم في ميادين الإبداع الأدبي والفني. ذلك أنه يمكن تصور قيام الإبداع وتحققه لدى المبدع بدون اتصال تراكمي منتظم ومنظم بتراث وبإنجازات أسلافه في شجرة الإبداع. إذ لامشاحة في أن الإبداع الفني والأدبي يقومان على مقومات فردية ذات طابع نفسي في الغالب. أما فيما يتعلق بالإنجاز البحثي المبدع، فمهما كانت مقومات الإبداع لدى الباحث، فإن الاتصال المعرفي الوثيق والمنتظم لإنجازات الأجيال السابقة عليه والمعاصرة له، يمهد الطريق أمام الباحث في التصدي لحل الكثير من المشكلات المنهجية والنظرية؛ ويبقى له كباحث فرد ذي إمكانات إبداعية متميزة، تطوير إنجازه البحثي في مسارات متميزة خاصة به.

وإذ يكون ذلك، فإن الجمعية العربية لعلم الاجتماع، وقد تأسست بتونس العاصمة في يناير/ كانون الثاني ١٩٨٥، باعتبارها هيئة علمية مستقلة ترعى علم الاجتماع بالوطن العربي وتحرص على التنمية والمعرفة المهنية للباحثين الاجتماعيين العرب، فإنها استنت سُنَّةً حميدة في تنظيم ملتقى سنوي لعدد من الباحثين الاجتماعيين العرب المتميزين يمثلون جيلين - بالأقل - من الأجيال العاملة في مجال البحث العلمي الاجتماعي؛ وذلك للاجتماع والتداول حول عدد من الموضوعات المنهجية والنظرية والمهنية ذات الأهمية والتي تثير نوعاً من الجدل حولها.

وقد رؤي أن يقوم هذا الملتقى السنوي- في الأساس -على التداول حول مخططات لبحوث جامعية أو تقوم بها مراكز بحثية عربية، بحيث يسمح هذا بتجدد موضوعات الحوار من جهة وبترشيد عمل الباحثين الشبان من جهة ثانية، كما تمارس خلال هذا الملتقى بعض الأنشطة الثقافية الأخرى، مثل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المحاضرات العامة حول بعض القضايا الاجتماعية.

وقد أنجزت الجمعية حتي هذا العام (١٩٩٥)، خمس ملتقيات، اثنان منهما بالمملكة المغربية [أغادير وأصيلة على التوالى]، واثنان فى تونس [صفاقس وبرج السديرية على التوالى]، وأخيراً الملتقى الخامس الذى عقد ببعض أعمال (شتورة) بلبنان فى النصف الأول من شهر يوليو/ تموز ١٩٩٥.

وكما حدث فى الملتقيات السابقة، فقد شارك فى هذا الملتقى الماثل نحو العشرين من الباحثين الشبان بخطط لأطروحاتهم الجامعية (الماجستير والدكتوراه) من عدد من الجامعات العربية [من مصر ولبنان وسوريا والأردن والمملكة العربية السعودية والجزائر وتونس]، كما شارك عدد من الأساتذة والباحثين المتميزين من معظم هذه الأقطار العربية.

ولسنا فى مجال تقديم عروض تفصيلية أو حتى لرءوس أقلام لموضوعات الأطروحات وخططها التى عرضت فى الملتقى. إذ نحرص - هنا - على إبراز ما تنغياه التجربة نفسها، من الحوار بين جيلين من الباحثين الاجتماعيين العرب، حول قضايا منهجية ونظرية ومعرفية ذات أساس فى الواقع، إذ إنها تدور حول مخططات لأطروحات جامعية على مستوى أقطار عديدة من الوطن العربى. ولاشك - لدينا - فى سلامة الأهداف التى يعمل من أجلها منظمو الملتقيات هذه، ولاشك - لدينا ثانية - فى أن هذه الأهداف قد تحققت على مدى الملتقيات الخمس السابقة على نحو محمود. كما تكشف هذه الملتقيات، عن مدى الاختلاف الذى يتعلق بالأساس الأكاديمى لهولاء الباحثين الشبان بحسب المقررات الدراسية بجامعاتهم وقد ظهر هذا واضحاً - بالتحديد - بين التكوين الأكاديمى السوسيولوجى فى الجامعات العربية بالمشرق وتلك المغاربية؛ سواء من حيث اختيار الموضوعات البحثية ومقاربات التناول المنهجى؛ ونحو ذلك.

ونتيجة لتراكم الخبرة لمشاركتنا فى معظم هذه الملتقيات، فإننا نثير مسألة تتعلق بتميز واضح فى التكوين الأكاديمى والمعرفى للباحثين الشبان المنتمين للجامعات المغاربية، وبخاصة جامعة تونس الأولى. ولعل هذه المسألة تتطلب نقاشاً بين المسئولين الجامعيين العرب. كما قد تكون الميزة النسبية للطلاب المغاربيين فى إتقان اللغة الفرنسية والتعامل مع الأدبيات ذات العلاقة، مما يلقى بعض الضوء.

وعلى الرغم من ندرة الموارد المالية للجمعية العربية لعلم الاجتماع، والتى حرصت ولا تزال تحرص على استقلاليتها، فإنها قد نجحت فى تنظيم الملتقيات الخمس التى أشرنا إليها. ولعل هذا أن يكون محفزاً لبعض الهيئات والجمعيات العاملة فى حقول معرفية مماثلة مثل الاقتصاد أو الإعلام أو العلوم السياسية، كى تفيد من هذه التجربة المثيرة والمفيدة معاً.

كما قد يكون من المفيد الإشارة إلى أهمية الحوار واللقاء العلمى لعدد من الباحثين فى حقل معرفى بالغ الأهمية مثل علم الاجتماع وغيره من الحقول المعرفية المماثلة، ونشير إلى أهمية إجراء الحوارات للتعرف المباشر على ما هو جارٍ بالأقطار العربية من حركة للبحث العلمى، فى سبيل ترشيد الخطى، نحو التوصل إلى مدرسة عربية فى هذه الميادين أو بعضها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ح . ط

شعر.. وفن.. ورياضة
فى مهرجان المحبة السابع

شهدت مدينة اللاذقية السورية فى الفترة من الثانى إلى الثانى عشر من الشهر الماضى (اغسطس) مهرجاناً جامعاً للشعر والفنون بأنواعها بالإضافة إلى الاستعراضات والمسابقات الرياضية التى أضفت على المهرجان جوا من البهجة والحيوية، ولعل هذا الجو هو بالضبط ما يلائم شعار (المحبة) الذى ينعقد المهرجان كل عام تحت لوائه فى مدينة اللاذقية الساحرة التى تستحق أن تشارك الإسكندرية شقيقتها الكبرى فى لقب عروس الأبيض المتوسط فى شاطئه الشرقى.

وقد جاء انعقاد المهرجان فى (مدينة الأسد) الرياضية بمنشآتها الحديثة وعمارتها البديعة التى تحاكى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشاطئ الذى يحتضنها بتموجاته وانحناءاته الناعمة، تجسيدا لفكرة (المحبة) وقد ترجمها المكان من شعار مرفوع إلى واقع حىّ ينبض بآلاف الرواد من الشباب خاصة، فتيات وفتيانا يملأون القاعات المتنوعة ليتابعوا الأمسيات الشعرية والأفلام والمسرحيات والعروض الفنية والمعارض التشكيلية.

حضر حفل الافتتاح جمع مهيب من كبار المسئولين فى الحكومة السورية؛ تتقدمهم الدكتورة نجاح العطار وزيرة الثقافة مع مجموعة أخرى من السادة الوزراء؛ وظلت الدكتورة نجاح العطار مرابطة فى موقع المهرجان لا تفوتها أمسية شعرية ولا تغيب عنها متابعة الأنشطة الفنية الأخرى، وكأن هذه الوزيرة النشطة قد أرادت أن تضرب مثلا حيا على الإخلاص فى العمل والتواضع فى الأداء، وقد دلت كلمتها التى القتها فى

افتتاح المهرجان على روح مسئولة وعقل واعٍ؛ فهى لا تنكر بعض نواحى القصور فى التنظيم والإعداد؛ ولكنها تعد بأن تعمل فى الدورات المقبلة على تجاوزها، تقول السيدة الوزيرة فى ختام هذه الكلمة:

«.. وما هذا المهرجان إلا صورة عن غيره، ومشهدا من أمثاله، عملنا ما وسعنا كى نتجاوز به فى هذه الدورة ما كان نقصا فى الدورات السابقة، من حيث الإعداد والتنظيم، فإذا وُفقنا، وهذا هو المامول، يكون النجاح هو الثمرة التى نرغبها، وهذا حسبنا، مع الوعد بان يكون هذا المهرجان فى الدورات المقبلة متكاملاً مع طموحنا المقبل».

شهد هذه الدورة بعض الإضافات التى تحسب لإدارة المهرجان، فلأول مرة ينعقد بين أنشطتها (بينالى المحبة الأول)، الذى اعتبرته نشرة المهرجان - التى صدرت يومياً لأول مرة هذه الدورة - الأول من نوعه فى سورية، فقد اجتمعت فيه - كما ذكرت هذه النشرة فى عددها الخامس - اللوحات الفنية العربية والسورية فى لقاء يجدد فيه الفنانون التشكيليون أواصر الأخوة التى تربط بينهم، ويعبرون عن رؤاهم الفنية الخاصة؛ وتنعقد مع هذا اللقاء ندوة فنية هى الأولى من نوعها، حيث يدور فيها الحوار المباشر بين النقاد والفنانين والجمهور. وقد تجاوزت أعمال هذا البينالى ثلثمائة عمل فنى شارك فى تقييمها فنانون من أربعة عشر قطرا عربيا منها الأردن والإمارات وتونس والسودان ولبنان والسعودية والكويت ومصر وسورية. وقد منحت لجنة التحكيم الجائزة الكبرى مناصفة بين النحات **طارق زبادى** من مصر، والفنان **على سليم الخالد** (حفر) من سورية.

أما الشعر، فقد حظيت أمسياته بإقبال جماهيرى كبير، وربما يعود هذا فى المقام الأول إلى اهتمام إدارة المهرجان باختيار الشعراء وفق معايير موضوعية لا تترك للصدف والمجاملات إلا أضيق حيز ممكن في مهرجان ضخم كهذا،وبغض النظر عن تخلف بعض الشعراء عن الحضور، فإن الأسماء المدعوة تؤكد دقة الاختيار ونزاهته بشكل عام، فمن بين هذه الأسماء: **أحمد عبد المعطى حجازى وسعدى يوسف ومظفر النواب ومحمد على شمس الدين وممدوح عدوان ونذير العظمة وأحمد فؤاد نجم وفاروق شوشة وغسان مطر وحسن فتح الباب ونزيه ابو عفش**؛ وغيرهم. وقد أحسنت إدارة المهرجان حين قسمت الشعراء المدعوين - وعددهم أربعة وعشرون - إلى ست مجموعات، كل مجموعة مكونة من أربعة شعراء فى أمسية واحدة، فرحمت الشعراء والجمهور من التكدس والفوضى اللذين نعانى منهما فى مهرجانات هيئة الكتاب بالقاهرة.

ومن الصعب هنا أن نستعرض باقى أنشطة المهرجان، ولكن يجب أن نشير إلى أن هناك مسرحيات وأفلاما مهمة قد عرضت ولاقت إقبالا جماهيريا ملحوظا، خاصة الفيلم البوسنى (وقت الغجر) إخراج **أمير كوستوريكا**، والفيلم الفرنسى الإيطالى (سيراتودى برجراك) إخراج جيان باول والفيلم الإنجليزى (هنرى الخامس) إخراج **كينيث برينجد**، والفيلم المصرى (الأراجوز) إخراج **هانى لاشين** ومسرحية (سفر برلك) للمسرح القومى السورى؛ أما الحفلات الغنائية والموسيقية فقد روعى فيها أن تكون ملائمة لذائقة الشباب ولمناخ المحبة الذى يهدف المهرجان إلى إشاعته.

ولا يجب أن نتجاهل الإشارة إلى الأنشطة الأخرى المصاحبة على هامش المهرجان، مثل معرض الكتاب، ومعرض المكتشفات الأثرية الحديثة الذى أتاح لجمهور المهرجان رؤية أخر ما أظهرته المعاول فى المواقع الأثرية السورية من قطع نادرة تعود إلى آلاف السنين.